

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Dipartimento di Scienze dell'Educazione Giovanni Maria Bertin

DOTTORATO DI RICERCA IN
Pedagogia

Ciclo XXII

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: M-PED/02

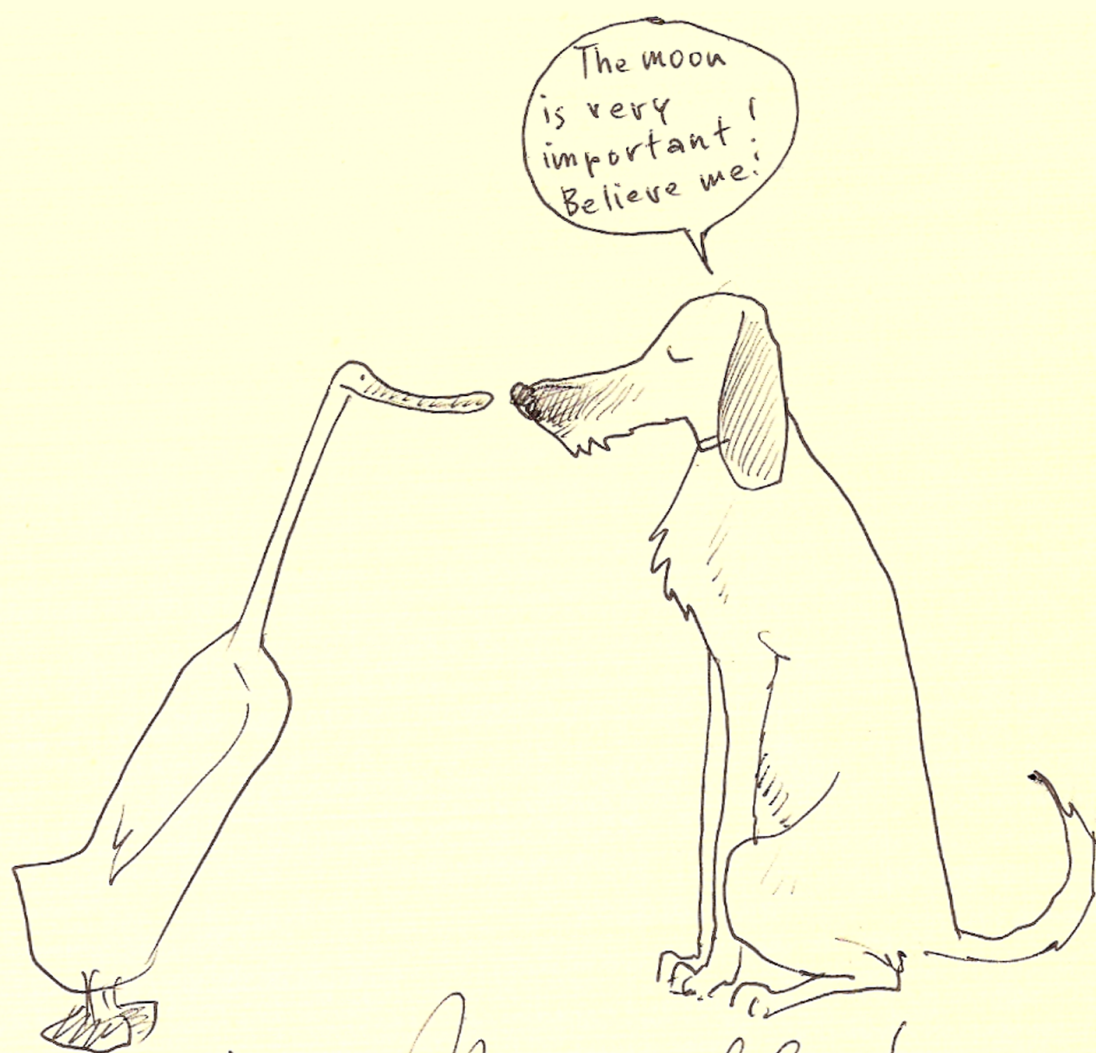
PICTUREBOOK, LIVRE D'IMAGE, ALBO ILLUSTRATO
PAROLE SU FIGURE E PAGINE D'INFANZIA

Presentata da Marcella Terrusi

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Milena Manini

Relatore
Prof.ssa Emma Beseghi

Esame finale anno 2010



Grand Marcella!

Woytman

16 04 04

Indice

Indice	1
In due sul ramo: una premessa	5
Introduzione	21
 I. C'ERA UNA VOLTA IL LIBRO CON FIGURE	 31
Quando nascono i tempi moderni dell'albo illustrato in Italia?	31
A come Archinto	31
B come Bruno Munari	56
C come Coccinella e il libro-gioco	75
 Gli antenati	 85
La "visività totale" di Comenio	89
Invenzioni inglesi	93
L'alba del secolo bambino	114
 II LE GRAMMATICHE DEL PICTUREBOOK	 132
Il corpo del libro	132
Copertina, risguardi, frontespizio	136
Lingua, suono, struttura	152
Le figure nell'albo	165
 Le questioni del picturebook	 172
Pedagogia delle immagini e pedagogia dell'immaginazione	172
Il problema del nome	184
Fortuna critica, definizioni e proposte tassonomiche	187
 III. LE CULTURE DEL PICTUREBOOK	 210
Lezioni di sguardo	210
Annus mirabilis: 1972	210

Fra inferno e riccioli	214
Al Caffè delle Visioni	226
I custodi dell'immaginazione	235
I mestieri del picturebook	244
Gli artisti raccontano	256
Luoghi ed esperienze	266
 IV. IMMERSIONI: STORIE FIGURE SEGNI RACCONTI	 287
 Ritratti d'infanzia	 287
Autobiografia di un Tuim	288
Cronache bambine	296
Un classico	306
 Storie liminari	 315
Un classico	315
Into the wild	320
Il solletico delle pagine	332
 Postilla o non-conclusione fra autobiografia e ragioni di una ricerca	 350
 Bibliografia	 359
 Indice delle immagini	 376
 Siti e film	 383

In due sul ramo: una premessa

Non bisogna mai esaurire un argomento al punto che
al lettore non resti più nulla da fare.

Non si tratta di far leggere, ma di far pensare.

Charles-Louis de Montesquieu

C'è una sequenza, ne *La signora Meier e il merlo*¹ di Wolf Erlbruch, che propone una raffigurazione esemplare dell'insieme di paradossi e delizie della relazione educativa e della crescita; la narrazione, nel codice tipico dell'albo illustrato, avviene grazie alla combinazione di immagini e testo, e si dispiega, nell'unità della doppia facciata, lungo circa 32 pagine.



Wolf Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madame K*, Milan, Paris, 1996

La Signora Meier (nell'edizione francese, qui fotografata, Madame K) compare, nelle prime pagine dell'albo accompagnata da una sorta di nuvoletta (di cui il testo non fa menzione) che le sta costantemente sulla testa; un "umor nero" d'inchiostro,

¹ Wolf Erlbruch è stato insignito nel 2006 del prestigioso premio Hans Christian Andersen per l'insieme della sua opera; nel 2004 ha vinto il premio della Fiera del libro per Ragazzi di Bologna, BolognaRagazzi Fiction, con *La grande question*, Éditions Être, Paris, 2003 (edizione italiana *La grande domanda*, E/o, 2004). L'edizione qui fotografata è quella francese, che ha un formato fedele all'originale tedesco).

immagine fisica della malinconia (resa visibile nel suo carattere etimologico: nero e bilioso) la accompagna nelle abituali occupazioni del menage casalingo.



Wolf Erlbruch, Remue-Ménage chez Madam K, Milan, Paris, 1996

Nella prima metà dell'albo, e il nero giunge fino a invadere la facciata di destra, il “cielo” del personaggio, quasi per intero.

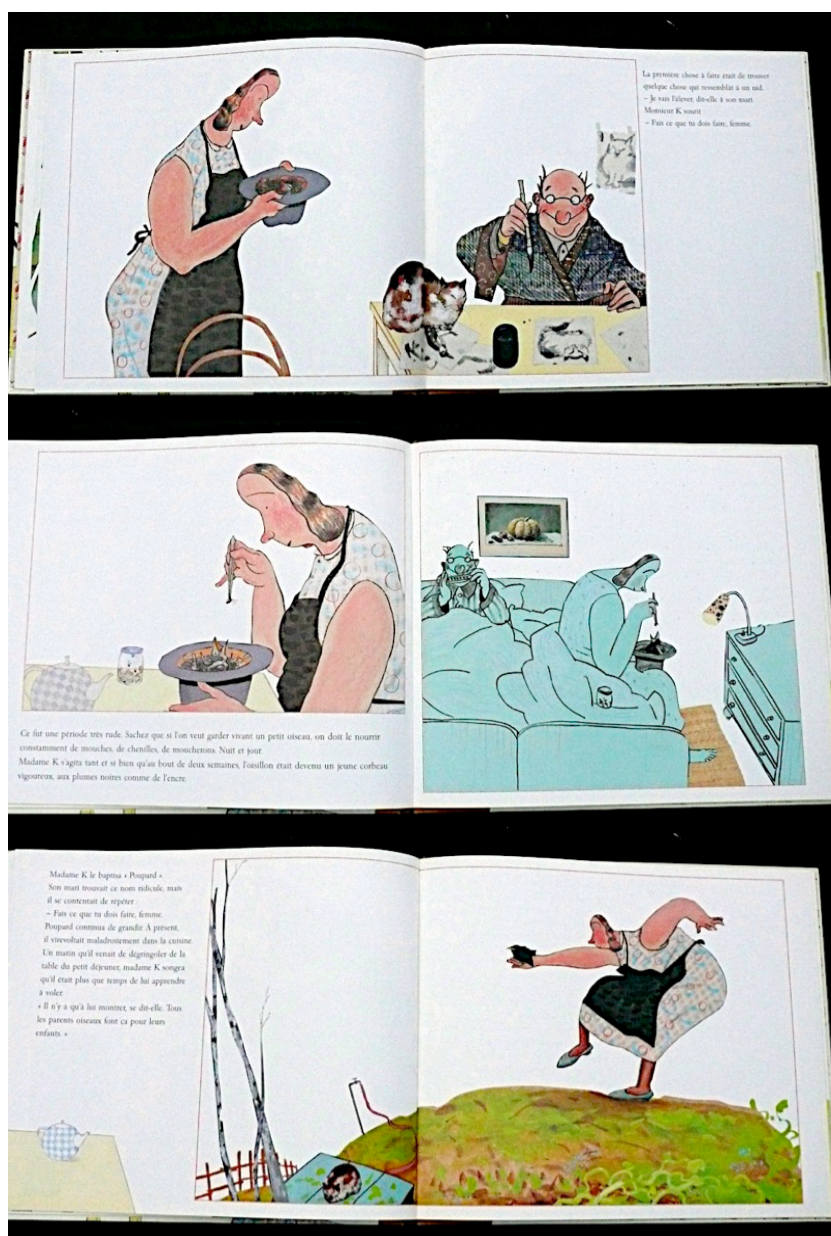


Wolf Erlbruch, Remue-Ménage chez Madam K, Milan, Paris, 1996



Wolf Erlbruch, Remue-Ménage chez Madam K, Milan, Paris, 1996

È quando la donna trova un uccellino, nell'orto, che le sue giornate improvvisamente cambiano: la preoccupazione per ipotetici incidenti aerei o altre catastrofi lascia il posto al ritmo della cura quotidiana. Per la prima volta non ha più la nuvola nera che la segue, e il suo capo assume una forma singolare, incompleta, come se le mancasse una parte.



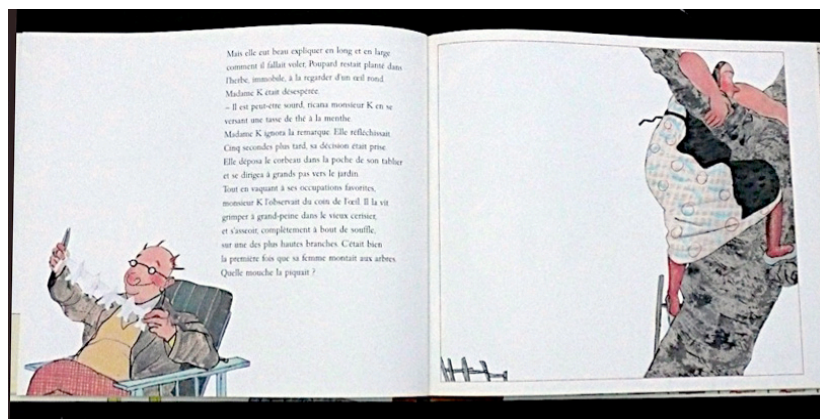
Wolf Erlbruch, Remue-Ménage chez Madam K, Milan, Paris, 1996

Giunge però presto il momento di incoraggiare il volatile alla propria autonomia e di insegnargli dunque a volare.

Ma a nulla servono, come si può ben immaginare, le spiegazioni teoriche in una simile situazione.

Così la tonda signora Meier prende coraggio e si inerpica goffamente ma con successo su un albero, per accompagnare il piccolo merlo fin sulla soglia della sua prossima conquista.

La sequenza di immagini con cui Erlbruch mette in scena la signora e il merlo sul ramo è davvero degna di nota.



Wolf Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris, 1996

L'inquadratura e la composizione della doppia pagina modulano il registro della visione sottolineando delicatamente l'aspetto buffo e inconsueto della situazione: prima la contrapposizione fra l'avventura silvestre della signora Meier, la sua fatica per emanciparsi dalla pesantezza della terra e del corpo, e la leggerezza placida del suo compagno, tutto preso a contemplare le bellezze del mondo attraverso la creazione artistica di un leggiadro ricamo di carta; poi, nell'immagine successiva grazie ad un nuovo ossimoro: la presenza sottilmente ironica della figura del gatto, sulla sedia, a lato, nella facciata sinistra e fuori dal riquadro della scena principale, una immagine di domesticità e perfetto equilibrio che si contrappone dialetticamente alla figura un po' incongrua della donna con il suo grembiule da lavoro appollaiata sul ramo, ritratta nel gesto di allargare le grosse braccia come ali.



Wolf Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris, 1996

Il gesto della donna eppure è lieve², è un dono pedagogico ed una scoperta esistenziale insieme. Nella calibrata grammatica compositiva di Erlbruch ella ben si accorda con la forma dell'albero, quasi le sue appendici ne fossero parte viva, come ramo ben tornito essa stessa. La signora Meier è insieme pesante, leggera e "panica".

Il merlo sta, presumibilmente in ascolto, sul ramo, al suo fianco.

Nell'illustrazione successiva, voltata la pagina, il punto di vista si è spostato e i personaggi appaiono di spalle, in un controcampo³ che dà un respiro certamente più epico e drammatico, nella stasi e nel silenzio di questa scena.

Insieme, la donna e il merlo, la sagoma di lei ora più piccola che in precedenza, forse per la frustrazione della missione che non riesce a compiersi, ma anche più affine, per forma e postura, al piccolo alato discepolo, i due fissano l'orizzonte infinito, quasi contemplassero, in esso, il complesso problema della relazione educativa, nel pretesto didattico, rappresentato nel tema ricco di connotazioni simboliche del volo.

² Il gesto della Signora Meier è lieve nel senso Nietzscheano indagato in Bertin, Giovanni Maria, *Nietzsche, L'Inattuale. Idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977 e ripreso da Contini, Maria Grazia, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

³ Mazzoleni, Arcangelo, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Dino Audino Editore, Roma, 2002.



Wolf Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris, 1996

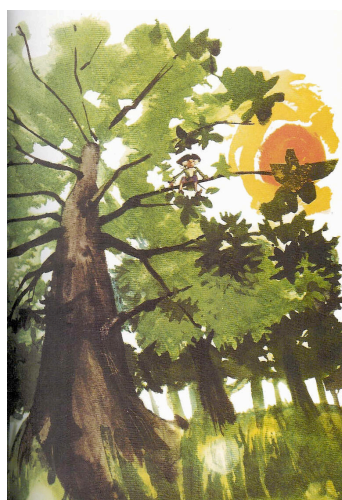
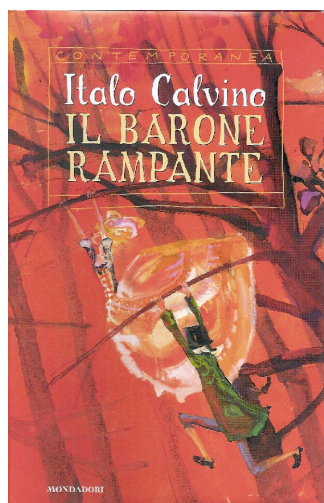
“In due su un ramo” ricorda anche un’altra scena sospesa da terra: vi compaiono, nella descrizione del fratello Biagio, l’abate Fauchelafleur e il giovane Barone Rampante, intenti (solo per breve tempo) a tradurre Virgilio, nel nuovo territorio di elezione di Cosimo:

Così ci fu la lezione. Mio fratello seduto a cavalcioni d’un ramo d’olmo, le gambe penzoloni, e l’Abate sotto, sull’erba, seduto su uno sgabelletto, ripetendo in coro esametri. Io giocavo lì intorno e per un po’ li perdetti di vista; quando tornai, anche l’Abate era sull’albero; con le sue lunghe esili gambe nelle calze nere cercava d’issarsi su una forcilla, e Cosimo l’aiutava reggendolo per un gomito. Trovarono una posizione comoda per il vecchio, e insieme compitarono un difficile passo, chini sui libri. Mio fratello pareva desse prova di gran diligenza.

Poi non so come fu, come l’allievo scappasse via, forse perché l’Abate s’era distratto ed era restato allocchito a guardare nel vuoto come al solito, fatto sta che rannicchiato tra i rami c’era solo il vecchio prete nero, col libro sulle ginocchia, e guardava una farfalla bianca volare e la seguiva a bocca aperta. Quando la farfalla sparì, l’Abate s’accorse di essere là in cima, e gli prese paura. S’abbracciò al tronco, cominciò a gridare: - Au secours! Au

secours! – finchè non venne gente con una scala e pian piano egli
si calmò e discese.⁴

Abbiamo voluto combinare la suggestione di questi due testi, uno iconografico, il secondo tratto da un romanzo, per più ragioni, che tenterò di esporre in ordine (sparso) brevemente.



Italo Calvino, illustrazioni di Maria Enrica Agostinelli, *Il Barone Rampante*, Mondadori, 2001

Di seguito approfondiremo alcune di queste ragioni in particolare.

uno) La metafora dell'albero, cara alla tradizione della letteratura per l'infanzia e all'immaginario infantile, al mito e all'immaginario collettivo nella sua dimensione antropologica e archetipologica⁵ sembra disporre, qui e altrove, un'efficace raffigurazione dell'avventura della crescita e della relazione educativa⁶.

I protagonisti di un'avventura fra i rami sono sospesi dalle leggi della terra e abitano uno spazio immaginativo a sé, simbolicamente connesso con il volo e

⁴ Calvino, Italo, ill. di Maria Enrica Agostinelli, *Il Barone Rampante*, Mondadori, Milano, 2001, pag. 77.

⁵ Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1972.

⁶ Faeti, Antonio, *La casa sull'albero. Orrore, mistero, infanzie, Stephen King*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1998; sull'albero Durand, Gilbert, op. cit.; sui simboli di leggerezza Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006; Bachelard, Gaston, *Psicoanalisi dell'aria*, Red Edizioni, Como, 2007.

l'infanzia attraverso l'eco di archetipi dei quali il Puer Aeternus⁷, il Fanciullo alato, leggero, è quello più vivacemente presente.



Arthur Rackam. Peter Pan nei giardini di Kensington

Quando i due personaggi sul ramo, come nei nostri esempi, hanno appartenenze diverse e quasi speculari (donna adulta pesante-merlo bambino alato; ragazzo nobile ribelle-anziano abate insegnante) essi sembrano configurare, nella immaginifica cornice frondosa della loro collocazione, una costellazione di archetipi, quella che vede contrapposti gli elementi della leggerezza e della pesantezza, della rapidità e della lentezza, del presente e del passato, dell'aurora e del raccolto, del Puer e del Senex⁸, dunque i principi che soggiacciono alle figure del bambino e dell'adulto, rappresentati nella loro relazione dialettica.

⁷ Von Franz, Marie Louise, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del Puer Aeternus*, Red Edizioni, Como, 1989.

⁸ Hillman, James, *Puer Aeternus*, Adelphi, Milano, 1999; Hillmann, James, *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1988.



Bianca Pitzorno, *La casa sull'albero*, Mondadori, Milano, 1990

due) “Insieme sull’albero” può essere una proposta pedagogica da tenere presente, e che noi terremo presente, nell’occuparci della lettura degli albi illustrati, in quanto si tratta, per i primi fondamentali incontri con il libro, di una lettura destinata ad essere condivisa, spesso da un bambino in età prescolare ed un adulto lettore; una esperienza che vede, sullo stesso “ramo” un bambino e un adulto, entrambi lettori “in fabula”. Una condizione, quella dell’evento-lettura, in cui l’incontro con il libro, fin dalla prima infanzia dà un importante occasione di relazione. Il libro è da considerare pedagogicamente un mediatore di relazione estremamente prezioso, un luogo “in fieri” dove possono esistere, e mettere radici, scambi ed esperienze fondanti per la relazione educativa.



Siegfried A., Binder H., *Flug in die nacht*, Sauerländer, Frankfurt Am Main, 2005

L'albo illustrato è destinato a vivere nella relazione educativa, non solo perché verrà letto da un adulto e un bambino insieme, ma perché viene scelto e creato dagli adulti per i bambini. La responsabilità pedagogica, estetica, etica di questa offerta si iscrive nel suo stesso atto di nascita.

Noi siamo certi che i capolavori dell'albo illustrato posseggano, a volte all'insaputa dei loro stessi creatori (ma non ci crediamo fino in fondo, e vedremo) proprio qualità profondamente pedagogiche, nel senso che offrono vie di accesso all'immaginario collettivo, nascono in una dimensione di cura collettiva che ne connota ogni passaggio progettuale e ideativo, descrivono un romanzo di infanzia e di trasformazione e posseggono una implicita cifra etica, di progettazione e di ragione, e di impegno che ne fa luoghi privilegiati di crescita e di relazione educativa. Quello che accade è questa cifra, come avviene in matematica, può essere anche negativa, o "irrazionale" e le dimostrazioni possono essere anche "per assurdo": si tratta spesso, come vedremo, di una proposta contro, o anti-pedagogica, ben lontana dalla esigenza puramente moraleggiante che offre esperienze di immagini per la facoltà di immaginare. La funzione esistenziale della letteratura, quella di cui scrive Calvino⁹, è la zona in cui pedagogia e letteratura convergono, occupandosi entrambe dell'esistenza dell'uomo, essere in continuo cambiamento.

tre) Se si può immaginare il picturebook contemporaneo come un grande e maestoso albero che abita nella foresta delle scienze umane, dell'immaginario collettivo, della memoria di infanzia, della letteratura, dell'arte e del sogno, la signora Meier, il merlo, l'Abate fifone e Cosimo Piovasco di Rondò mi vengono in aiuto anche per definire il metodo con cui mi accingo a tracciare la mappa di una esperienza di ricerca. La provenienza delle due immagini: una puramente letteraria, uno dei grandi romanzi della letteratura italiana, l'altra iconotestuale, un albo, tedesco, contemporaneo, sancisce già, nell'incontro, un percorso di costanti intrecci e dialogo fra generi diversi, uno spazio da esplorare con un approccio necessariamente pluridisciplinare e trasversale, secondo il metodo di studio della letteratura per l'infanzia inaugurato in Italia da Antonio Faeti con il suo *Guardare le Figure* e dalle

⁹ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano, 1993.

ricerche che ne sono seguite. L'albo illustrato, come vedremo più avanti, intrattiene sue relazioni specifiche non solo con l'infanzia e il pensiero dell'infanzia (quando, come e perché?) quanto e di più, con le altre forme testuali e iconografiche della contemporaneità, iscrivendosi nello speciale spazio di confine fra letteratura e arte visiva, editoria e design. Il romanzo italiano dei Nostri Antenati di Italo Calvino incontra l'albo illustrato di un autore e illustratore contemporaneo tedesco, la cui grammatica narrativa visuale, grafica e compositiva compone nella peculiare "forma poetica complessa" delle pagine illustrate di un picturebook. L'ottica di questo studio si preannuncia dunque non solo pluridisciplinare ma necessariamente internazionale. Il nome picturebook, che coniuga picture, nell'accezione più ampia di immagine, visione, con book, il libro, è il nome internazionale dell'albo illustrato, l'argomento di dibattito fra i critici, in maggior parte stranieri, che di questa forma letteraria si occupano da alcuni decenni. In italiano disponiamo di una espressione composta, albo illustrato, che non disdegnamo, ma che presenta una cifra di ambiguità maggiore, come vedremo, e una certa quota di mistero nell'uso comune.

quattro) Il paradigma della lettura, in quanto esplorazione di un'altra dimensione conoscitiva, ludica, e della esperienza di una nuova prospettiva sulle cose, è nascosto fra le stesse fronde; la letteratura, nella sua cifra esistenziale cara a Calvino e con il guizzo dei capolavori, è presente, in filigrana, nella soluzione fantastica che i due autori trovano alle situazioni narrative citate. La signora Meier volerà, per mostrare al merlo come fare. L'abate rimarrà incantato con il naso all'insù, ad assaporare una nuova condizione, mentre Cosimo, come un uccelletto, se n'è già fuggito lontano.



Wolf Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris, 1996

L'immagine del volo gioioso della signora Meier (fig 3), che si emancipa improvvisamente (fig 4) “sì come colei che leggerissima è”¹⁰ parafrasando il Decameron, dalla gravità terrestre e sembra abbracciare l'orizzonte, inaugurando con questa conquista di “leggerezza consapevole” una sua nuova stagione esistenziale è

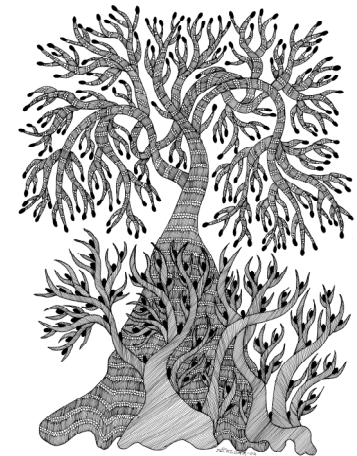
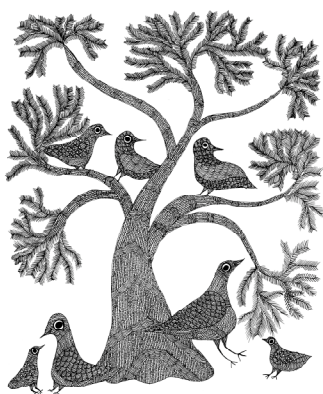
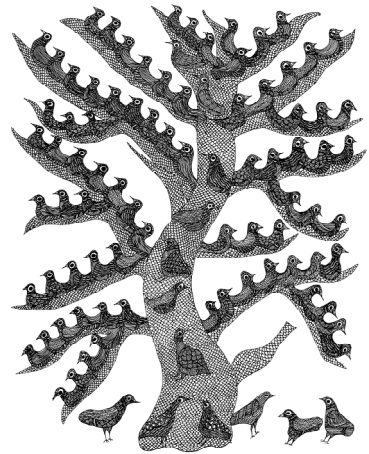
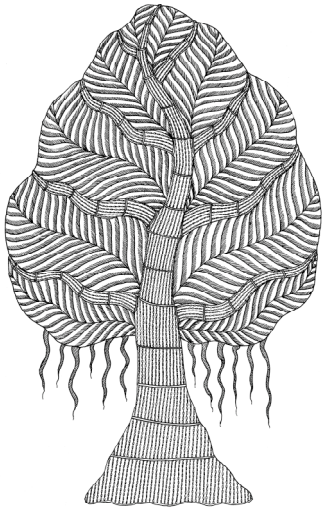
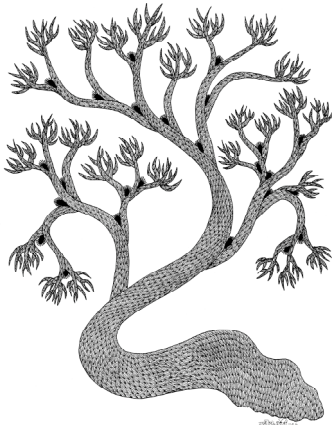
¹⁰ Ricorda il salto di Guido Cavalcanti, commentato da Calvino ne “La leggerezza” in Calvino, Italo, *Lezioni americane*, op. cit., pag. 15.

una lezione sul cambiamento e sulla crescita piena di buon auspicio per una pedagogia aperta alla pluralità, al dubbio, al pensiero critico e problematico, alle risorse del riso e dell'ironia, all'esercizio vigoroso dell'impegno, alla ricerca di un senso che possa essere in grado di rispondere all'orizzonte contemporaneo di un mondo insieme più grande e sempre più ricco di testi e di immagini e insieme così percorribile, percorso com'è di sentieri che lo collegano costantemente, un gomitolo di narrazioni perenni, di vie di comunicazione terrestri, aeree, eterree.

Una curiosità etimologica: la radice etimologica di *albero* e *albo* è la stessa, e significa bianco¹¹: il bianco del pioppo, il bianco del muro su cui si può scrivere, il bianco della pagina, il bianco delle possibilità.

Shyam Bhajju, Urveti Ram S., Bai Durga, *La vita notturna degli alberi*, Salani, Milano, 2008

¹¹ Cfr. De Mauro, Tullio e Mancini, Marco, *Dizionario Etimologico*, Garzanti, Milano, 2000.



Introduzione

Comunque io preferivo ignorare le righe scritte e
continuare a fantasticare dentro le figure.

La lettura delle figure senza parole è stata per me
una scuola di fabulazione, di stilizzazione,

di composizione dell'immagine.

Italo Calvino, *Lezioni Americane*

Scrive Barbara Bader, autrice di una magistrale ricognizione storica sull'arte del picturebook pubblicata nel 1976 in Usa:

Un albo illustrato è testo, illustrazione, design progettuale, un prodotto di artigianato e al contempo commerciale; un documento sociale, culturale, storico; in primis una esperienza per un bambino. La sua natura artistica si basa sul rapporto di interdipendenza di parole e immagini, sul simultaneo dispiegarsi della doppia facciata, sulla tensione drammatica del gesto di voltare pagina. Nella specificità della sua natura esso racchiude possibilità illimitate.¹²

Per affrontare la complessità dell'albo illustrato, sintetizzata in maniera esemplare dalla studiosa statunitense, questa ricerca si articola in quattro sezioni che sono quattro prospettive possibili.

“C'era una volta il libro con figure” è la sezione storica. Essa recupera le origini della stagione moderna dell'albo illustrato in Italia, a partire dall'esperienza della

¹² Bader, Barbara, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, MacMillan Publishing, 1976, New York, pag 1: “A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless”.

Emme Edizioni di Rosellina Archinto nel 1967 e poi procede a ritroso in cerca di figure e pensieri degli Antenati dell'illustrazione per l'infanzia, trovando il maestro Comenio e i grandi inglesi dell'Ottocento.

“Le grammatiche del picturebook” esplora il corpo del libro, gli elementi che lo compongono e affronta, in chiave comparatista, alcuni dei problemi tassonomici e di definizione che riguardano il picturebook, o albo illustrato, o livre d'image.

La terza sezione propone incontri con persone, testi ed esperienze che appartengono a “Le culture del picturebook”; culture che, secondo la tesi di fondo di questo lavoro, viaggiano tra le botteghe dove si svolgono i mestieri del libro - non solo editori, illustratori e autori, ma anche librai, educatori e bibliotecari – e le Accademie.

La prospettiva della quarta sezione propone “Immersioni” nelle pagine di alcuni capolavori contemporanei dell'albo illustrato, percorsi di interpretazione e lettura dove non mancano “istruzioni per l'uso” indirizzate alla pratica educativa.

Questo non è uno studio basato sulla risposta dei lettori, anche se tiene presenti le principali ricerche e pubblicazioni focalizzate sulla comprensione da parte dei bambini di libri con le figure¹³.

Questa ricerca non si iscrive, in effetti, nell'ambito riferito all'osservazione e all'analisi empirica sulle interazioni linguistiche, cognitive ed emotive fra bambini e libri illustrati, anche se uno dei suoi assunti fondamentali è il ruolo attivo del “lector in fabula”, il bambino lettore come attore fondamentale nella esperienza della lettura.

Senza dubbio questo possibile aspetto di studio apre a ulteriori osservazioni e riflessioni che meriterebbero energie ad hoc e un lavoro sistematico sul campo, come è stato fatto, di recente, anche in ambito anglosassone.¹⁴

Essa nasce e si sviluppa però nell'ambito di una molteplicità di esperienze a contatto con i bambini, dal nido alla scuola elementare. Bambini incontrati durante

¹³ Lumbelli, Lucia e Salvadori, Margherita, *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell'infanzia*, Puntoemme, Emme Edizioni, Milano, 1977; più recenti: Arizpe, Evelyne e Styles, Morag, *Children reading pictures, interpreting visual text*, Routledge Falmer, London, 2002; Baddeley, Pam e Eddershow, Chris, *Not so simple picture books, Developing response to literature with 4-12 years old*, Trentham Books, London, 1994.

laboratori di promozione della lettura, nelle scuole, nelle biblioteche e soprattutto nella libreria dei ragazzi, uno spazio dove si ha la fortuna di poter assistere allo stupore e al piacere che scaturiscono quando l'esperienza dell'incontro fra libro e bambino si avvale di attenzione pedagogica e di competenze specialistiche.

Il riferimento metodologico è invece tutto per l'ambito inaugurato da Antonio Faeti

cui va il merito di aver indagato con rigore pedagogico i territori per lo più inesplorati di una iconografia per l'infanzia troppo a lungo trascurata e condannata, dalle categorie dell'idealismo, a una inesorabile minorità estetica e didattica¹⁵

e cioè allo sguardo che coglie il libro nell'insieme di intrecci e rimandi in cui esso nasce e viene letto, attraverso le grammatiche e le esperienze di altre letture e visioni e testi nello spazio complesso e dinamico dell'immaginario d'infanzia.

Al metodo di Antonio Faeti questo studio deve tutto: dalle ragioni di una passione culturale e visiva alla predisposizione che indaga alla ricerca di filiazioni, relazioni, intrecci e riletture, fra i testi e le figure che ridiscutono il mondo mentre lo raccontano e dipingono per i bambini.

I già citati riferimenti alla letteratura straniera sono fondamentali per questo lavoro, dove, al contrario che in Italia, soprattutto in ambito anglosassone e francofono esiste da alcuni decenni (fin dal 1976 con Barbara Bader, e poi nel 1988 con il saggio pionieristico di Perri Nodelman, *Words about Pictures*¹⁶) una produzione di saggi critici, studi monografici e dibattiti accesi specificamente incentrata sul tema del libro con figure.

Registriamo infatti, nell'ambito della letteratura critica sull'argomento, un notevole e stupefacente ritardo italiano nel rivolgere una adeguata e specifica attenzione all'albo illustrato, dispositivo che ha un ruolo di primo piano nell'insieme

¹⁵ Farnè, Roberto, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002.

¹⁶ Nodelman, Perry, *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*, University of Georgia Press, Athens, 1988.

delle esperienze formative della prima infanzia e della relazione educativa; una forma letteraria e artistica capace di dialogare in maniera fertile con i linguaggi della contemporaneità e di costituire una prima galleria d'arte, una finestra sul mondo, una palestra per le scoperte cognitive, emotive, estetiche, un gioco per crescere e nutrire il piacere, la curiosità e lo stupore infantile¹⁷, un luogo di apprendistato e discussione, dove, da Comenio in poi, gli adulti hanno potuto presentare un Mondo Dipinto, un Orbis Pictus con nomenclature e figure in grado di parlare ai sensi allertati, agli occhi attenti e alle domande dei bambini.

Non esistono, sorprendentemente, nel nostro paese oggi, né traduzioni né saggi originali dedicati interamente all'albo illustrato, tolte un paio di pubblicazioni ormai datate, volte più a descrivere l'esistente che ad aprire nuove prospettive critiche.¹⁸

Nel tracciare dunque solo uno dei molti percorsi possibili nel labirinto di figure e voci dell'albo illustrato contemporaneo, con l'ambizione di suscitare e moltiplicare interrogativi su questo tema, siamo portatori anche della cifra metodologica che Faeti riprende dal Maestro Bertin, con il costante richiamo a ciò che è Inattuale

nel senso che non coincide con le tendenze prevalenti del presente,
come le motivazioni e le sollecitazioni che questo fa valere...¹⁹

e nel senso ampio di un approccio che riferiamo alla impostazione epistemologica del problematicismo critico.

Nell'illustrazione per bambini si ritrova una dimensione iconograficamente complessa, capace di combinare in sé, con un'ampiezza e molteplicità di esiti, elementi che provengono dall'imagerie popolare, e riferimenti colti legati alla cultura alta delle arti visive o della letteratura.

Scriva Walter Benjamin, grande collezionista di libri per bambini:

¹⁷ Zolla, Elemire, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano, 1994.

¹⁸ Handler Spitz, Hellen, *Libri con le figure. Un viaggio tra parole e immagini*, Mondadori, Milano, 2001 e Fochesato, Walter, *I libri illustrati: come sceglierli*, Mondadori, Milano, 2000.

¹⁹ Bertin, Giovanni Maria, *L'inattuale, idea pedagogica*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, pag. 6.

c'è una cosa che salva persino le opere più antiche, meno libere dal pregiudizio di quest'epoca: l'illustrazione. Quest'ultima sfuggiva al controllo delle idee filantropiche, e gli artisti e i bambini si sono messi presto d'accordo alle spalle dei pedagogisti²⁰.

In questa complessità, a un orecchio attento può giungere “l'eco della piazza”, la cifra antipedagogica dei figurinai indagata magistralmente dal “detective” Faeti, le figure di fiaba e di sogno, la cultura del progetto, in diramazioni centrifughe delle sperimentazioni narrative, artistiche ed editoriali, mai semplici da cogliere.

Nel *Guardare le figure* degli albi illustrati ci si imbatte nei “segni e sogni” dell'immaginario collettivo,²¹ si riconoscono e moltiplicano i sogni e gli incubi tramandati attraverso le generazioni.

Gli archetipi e i simboli, le strutture antropologiche e le iconografie, le migrazioni e gli alfabeti, le invenzioni e i progetti concorrono a produrre racconti del mondo nelle pagine “ad alto tasso comunicativo” destinate a un ideale lettore bambino.

Le nostre riflessioni si iscrivono nell'impostazione critica che vede l'arte dell'illustrazione come forma di narrazione e anche come “specchio e riflesso”²² dell'immaginario infantile. Il magistero di Antonio Faeti è responsabile di un'ottica che si è andata delineando, a partire dal saggio sui “figurinai”, attraverso numerosi anni di impegni accademici e non: lezioni, seminari, incontri e pubblicazioni nati in diverse occasioni e in particolare in concomitanza con le iniziative internazionali che a Bologna hanno luogo, come le mostre dedicate agli artisti del picturebook e l'annuale appuntamento con il premio BolognaRagazzi della Fiera del libro di Bologna.

La prospettiva metodologica di questo lavoro combina, in un'ideale cassetta degli attrezzi, attenzione iconologica e problematicità pedagogica, in uno sguardo ampio che vede nei libri per bambini, come nell'infanzia stessa, una zona di confine, una

²⁰ Benjamin, Walter, “Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati” in *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, Torino, Einaudi, 1979.

²¹ Faeti, Antonio, *Segni e sogni*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1998.

²² Faeti, Antonio, *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2005.

frontiera dove si intrecciano immaginario e arte, rappresentazione del mondo e sogno, filosofia e culture dell'infanzia e dell'educazione, quindi immagini e narrazioni dell'uomo e del mondo.

Gli albi richiedono anche una raffinata attenzione pedagogica, perché sono, i libri per i bambini, luogo cruciale della crescita e della relazione educativa, e specchio per le culture di infanzia e per grammatiche della fantasia preziose per una pedagogia reale che voglia consapevolmente essere una scienza del cambiamento umano, della progettazione esistenziale, dell'educazione allo sguardo e al pensiero critico.

Imprescindibile, già implicitamente suggerito dalla scelta di alcune parole chiave, è il riferimento al pensiero del problematismo critico di Giovanni Maria Bertin²³ e in particolare il richiamo a una pedagogia che vuole essere apertura plurale a molte domande, scuola di sguardo e ragione, spazio di impegno e ricerca di senso.

Centrale, nell'impostazione di questa ricerca, è anche la nozione di Poetica, in particolare nella sua declinazione anceschiana, ma anche in quella riportata dal dizionario enciclopedico Treccani di "teoria delle scelte possibili"; per Jacobsen: disciplina teoretica con letteratura e poesia come oggetto, lo studio delle componenti formali dell'opera e delle motivazioni artistiche e poetiche.

Essa può infatti, a nostro parere, essere un punto di vista utile per conoscere, in primo luogo, i libri e le figure che raccontano il mondo ai bambini attraverso la consapevolezza pedagogica, la responsabilità e la poetica dei loro creatori, e della riflessione di chi li sceglie, li diffonde, li legge quotidianamente nella pratica educativa, come i bibliotecari e i librai specializzati. Così la Poetica torna alla sua concezione fondamentale di teoria delle scelte possibili. Scelte dei lettori, ma scelte in primis degli autori, che si confrontano con un apparato formale, materiale e simbolico.

Oggi più che mai appare necessaria una presa di responsabilità nel ripensare l'alfabetizzazione visiva e la creazione del gusto, in particolare riguardo agli strumenti che la scuola è lasciata in condizione di proporre, nella decadente condizione di isolamento culturale in cui viene deliberatamente relegata. L'accesso al

²³ Bertin, Giovanni Maria, *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando, Roma, 1983; Bertin, Giovanni Maria, *Educazione al cambiamento*, La Nuova Italia, Firenze, 1981.

libro di alta qualità artistica e letteraria e il piacere della lettura sono, in questo contesto, diritti dell'individuo, come sancito vent'anni fa dalla convenzione Onu sui diritti dell'infanzia.²⁴

Mai come oggi è necessario un antidoto per la peste delle immagini: è auspicabile che futuri insegnanti ed educatori sappiano muoversi negli alfabeti di nuove forme di comunicazione, che possano dunque tracciare e far percorrere sentieri non definiti dalle sole scelte del mercato.

Un'educazione allo sguardo che informi e coinvolga i luoghi dell'educazione a partire dal nido e dalla scuola dell'infanzia è troppo in ritardo in Italia e ci auguriamo che il crescente interesse per le figure create per i bambini negli ultimi decenni possa contribuire ad una attenzione per questo aspetto cruciale della educazione e della alfabetizzazione.

Scrive Giovanna Zoboli, scrittrice editore ed editor:

Una esperienza visiva, cioè una relazione autentica e corretta con le immagini, è (...) una relazione profonda con il senso, una esperienza di produzione di senso. Perché l'immagine, al pari di ogni linguaggio, invita il lettore a una disciplina rigorosa del senso. Pratica che, oggi, più che mai è necessaria, vitale, indispensabile, benchè sistematicamente inattesa. In questa direzione, esattamente, vanno gli esercizi di lettura che qui vi proponiamo. Contro ogni abuso di senso.²⁵

²⁴ Convenzione internazionale sui diritti dell'Infanzia, 20 Novembre 1969: "Il fanciullo ha diritto alla libertà d'espressione. Questo diritto comprende la libertà di ricercare, di ricevere e divulgare informazioni e idee di ogni specie, indipendentemente dalle frontiere" (art. 13); "Gli Stati parti riconoscono al fanciullo il diritto al riposo e al tempo libero, a dedicarsi al gioco e ad attività ricreative proprie della sua età e a partecipare liberamente alla vita culturale e artistica" (art. 31).

²⁵ Zoboli, Giovanna, premessa a *Le parole e le immagini, 22 esercizi di lettura*, Babalibri, Beisler Topipittori, Milano, 2008.

Le accademie possono e debbono oggi a tornare a dialogare con le botteghe²⁶ e con i mestieri del libro, con l'obiettivo comune di comunicare autenticamente e profondamente con la scuola, la famiglia e le altre agenzie formative.

Non resta che auspicare una maggiore circolazione delle culture dell'albo illustrato, relegate in speciale modo nel nostro paese nella condizione di esclusione caratteristica della letteratura per l'infanzia (e dell'infanzia) stessa e a margine degli studi ufficiali, negli articoli delle riviste, nelle iniziative dell'associazionismo culturale, dei bibliotecari, dei librai indipendenti per ragazzi che conducono una strenua resistenza culturale.

I media italiani²⁷ ignorano quasi completamente il tema della letteratura per l'infanzia, e di tanto in tanto ricompare la proposta di rinunciare a ogni responsabilità pedagogica e di lasciare i bambini in pasto alle sole leggi di mercato: "lasciamoli scegliere", più reazionario che provocatorio, è il grido che di tanto in tanto riemerge, grido di chi finge di ignorare il processo che porta un libro nelle mani di un bambino, e cioè i meccanismi della produzione editoriale, della distribuzione, delle scelte in ambito librario, che configurano, secondo logiche di mercato, scelte che, se non sono consapevoli, non possono mai essere considerate libere.

Crediamo che le grammatiche fondamentali del libro e le possibilità di orientamento e incontro con le culture editoriali dedicate all'infanzia, in particolare quella prescolare, debbano essere materia di interesse pedagogico e di indispensabile formazione per i futuri insegnanti ed educatori, e quindi compito e materia di una formazione universitaria.

All'estero, ci riferiamo in particolare all'ambito anglosassone e francofono, esistono corposi studi, volumi monografici, storici, tematici, dedicati ad autori e picturebook per bambini, e il dibattito abita le pagine dei principali media²⁸.

Circola ad esempio sulla rete un video dove Barack Obama legge *Nel paese dei mostri selvaggi* a una platea di bambini, o alle sue bambine alla Casa Bianca.²⁹

²⁶ Rossi, Paolo, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Feltrinelli, Milano, 2002.

²⁸ Cfr. The Guardian; Le Monde; The New Yorker; la domenica del New York Times.

²⁹ reperibile sul sito italiano "ZazieNews, L'almanacco dei libri per ragazzi" www.zazienews.blogspot.com

Non sono ancora reperibili in Italia, nonostante un dibattito critico sull'albo illustrato stia crescendo da almeno un decennio anche nel nostro paese, i principali riferimenti critici presenti in questo studio. Possiamo affermare che non vi sia ancora alcun saggio disponibile in Italia, sul tema dell'albo illustrato, né originale, né tradotto.

I libri per bambini fanno parte sia della cultura simbolica sia della cultura materiale, dunque ci sembra fondamentale che nella formazione degli educatori e degli insegnanti vi sia un orientamento nella produzione editoriale e una dimestichezza con le grammatiche della letteratura infantile.

I. C'era una volta il libro con figure

Quando nascono i tempi moderni dell'albo illustrato in Italia?

A come Archinto

Paola Pallottino conclude la sua fondamentale *Storia dell'Illustrazione italiana*³⁰ con una frase che suona come un invito a scoprire in quale momento e in che modo si produce in Italia l'incontro fra i lettori e le moderne forme del picturebook.

Questo incontro, come si vede, nella prospettiva storica di circa cinquant'anni dopo, rappresenta al contempo il risultato e la scintilla d'inizio di una nuova stagione di riflessione sul rapporto fra immagini, narrazione e infanzia; una stagione che vede nel confronto con l'estero e in una nuova concezione di editoria per l'infanzia le ragioni di un rinnovamento profondo e destinato ad agire nel tempo.

La soglia su cui Pallottino interrompe il suo magistrale lavoro di ricognizione storica sull'illustrazione italiana è la seguente:

Fino a quando, negli anni Sessanta, arrivarono le Emme Edizioni.³¹

Raccogliendo l'indicazione della storica studiosa, e con un certo timore per l'audacia dell'impresa, ci sembra che sia importante e possibile proprio partire da lì, per osservare ad opera di chi, come e in quale contesto nascano le esperienze principali che hanno innovato il panorama italiano dei libri con figure per bambini, a partire dalla Emme Edizioni, piccola casa editrice fondata nel 1967 a Milano da una signora giovane, bionda, bella e coraggiosa, di nome Rosellina Archinto.

Teresa Buongiorno, nel suo *Dizionario della letteratura per l'infanzia*³² alla voce Archinto esordisce così:

³⁰ Pallottino, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1988.

³¹ *Ibidem*, pag. 343.

³² Buongiorno, Teresa, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, 2001, pag. 35.

Non si può parlare di libri per bambini, in Italia, senza pensare a lei, che negli anni Settanta ha costretto l'editoria italiana a misurarsi con il mondo”.

La Buongiorno riprende anche Antonio Faeti, che dichiarava, nel 1993 sulle pagine de L'Unità: “Quando Rosellina Archinto cominciò ad imprimere una svolta alla nostra letteratura per l'infanzia, anche i nostri libri furono poi all'altezza dei migliori livelli stranieri”.³³

Rosellina Archinto nasce a Genova. Dopo essersi laureata in Economia all'Università Cattolica di Milano si trasferisce a studiare alla Columbia University di New York. Tornata in Italia, frequenta la Milano degli anni Sessanta, un ambiente culturalmente vivace dove architetti, designer, artisti sperimentano la cultura del progetto e il design forse migliore della nostra storia, in filiazione fertile con le esperienze del futurismo.

È in questo contesto che nel 1963, insieme a due socie, fonda Editoriale Milanese, una piccola impresa che pubblica una guida di Milano e alcuni libri per bambini.



Illustrazione di Grazia Nidasio

Nel 1966 Rosellina decide di avviare da sola una casa editrice di soli libri per bambini e così fonda la Emme Edizioni. A quel tempo ha cinque figli piccoli, un tipografo di fiducia³⁴ e la redazione editoriale nel salotto di casa, dove anche i bambini giocano ad incollare le maquettes, fra prove di stampa, bozze, forbici e colla.

L'obiettivo che Rosellina si prefigge è di fare libri per bambini che non sanno ancora leggere: libri con immagini e testi di alto livello artistico e letterario; libri scelti, tradotti e pubblicati con la stessa cura e ricerca di eccellenza dedicata alla Letteratura tout court.

“Segni nuovi e storie stravaganti”, ecco come si può sintetizzare il programma dell'audace casa editrice, che esordisce in un contesto editoriale nel complesso vecchio e polveroso, e per iconografia e temi.

Ricorda Archinto:

Qualsiasi testo, qualsiasi disegnacchio andavano bene. C'erano ancora le cartoline che mi ricordavo io durante la guerra, con le bambine con le guanciotte rosse, le ciglia lunghe, insomma circolavano disegni stereotipati e orripilanti.³⁵

Con alcune eccezioni, naturalmente, nel panorama editoriale circostante, più unica che rara, per esempio le figure de “Il Corriere dei Piccoli” primo settimanale italiano di fumetti, allegato al Corriere della Sera, il cui primo numero uscì nel 1908³⁶.

³⁴ Salvatore Gregoriotti.

³⁵ Archinto, Rosellina, “Perché un libro illustrato per bambini?” In Blezza Picherle, Silvia (a cura di), *Raccontare ancora, la scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita e pensiero, Milano, 2007, pag 251.

³⁶ Pallottino, Paola (a cura di), *L'irripetibile stagione de “Il giornalino della domenica”*, Bononia University Press, Bologna, 2008.

CORRIERE dei PICCOLI

REGNO: ESTERO.
ANNO L. 5. — L. 8. —
SEMESTRE L. 2.50 L. 4. —

SUPPLEMENTO ILLUSTRATO
del CORRIERE DELLA SERA

UFFICI DEL GIORNALE :
VIA SOLFERINO, N° 28.
MILANO.

Anno I. - N. 1.

27 Dicembre 1908.

Cent. 10 il numero.



1. Bianco e rosso e tondolino,
oh che amore di bambino!



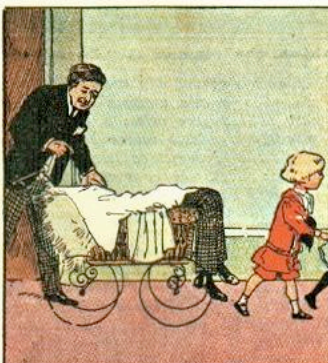
2. Dice Mimmo a Mammoletta:
" — Or facciamo una buletta.



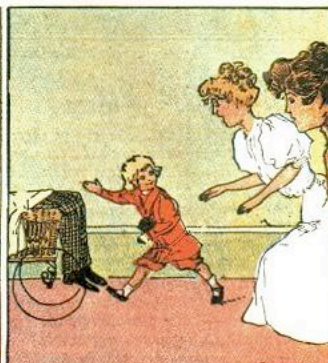
3. Imbottisco come va
i calzoni di papà..



4. Dice Mammola: " — Che tomo! ..
Par che in cuna ci sia un uomo!..



5. Ma il papà ch'era nascosto
del fantoccio prende il posto.



6. " — Mamma mia, che cose strambe!
dalla cuna escon due gambe.



7. Queste gambe son fatate,
Ahi, mi pigliano a pedate..



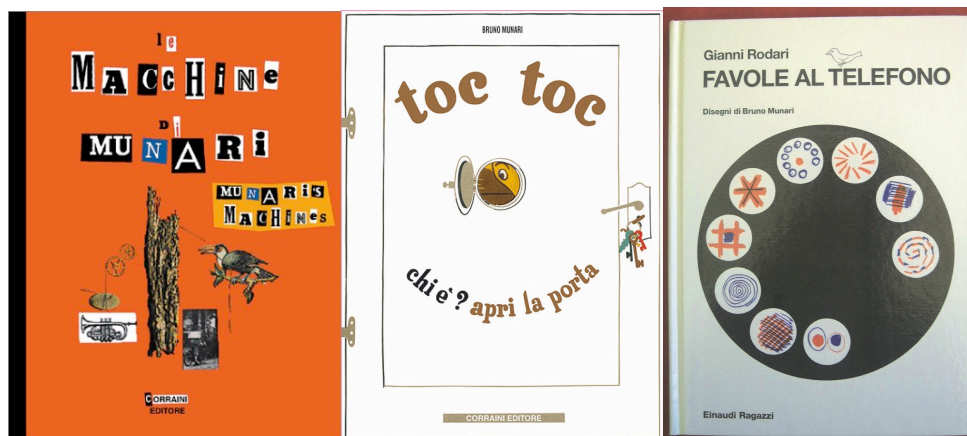
8. Di terror strillano in coro
Mimmo, Mammola e Medoro.



9. Chi vuol fare l'altrui danno
ha le beffe ed ha il malanno.

Corriere dei Piccoli, anno 1, numero 1, 27 dicembre 1905.

Bruno Munari fin dagli anni '40 porta avanti un lavoro di studio e innovazione progettuale nell'ambito della comunicazione visiva e del design che accoglie sperimentazioni e innovazioni dedicate al libro, e in particolare al libro per bambini.³⁷ È del 1960 l'edizione einaudiana di *Favole al telefono* di Gianni Rodari, con le illustrazioni di Munari.



Bruno Munari, *Le macchine di Munari*, Corraini, Mantova, 2008

(prima edizione: Einaudi, 1942; Corraini, 1997);

Bruno Munari, *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, Corraini, 2003

(il libro uscì nel 1945 per Mondadori);

Gianni Rodari e Bruno Munari, *Favole al telefono*, Einaudi, 2009

Si tratta, come sempre avviene per l'eccellenza, di eccezioni. Le prime proposte editoriali pubblicate da Rosellina Archinto sono albi illustrati per bambini di età prescolare; albi fortemente innovativi per temi, linguaggi visivi e concezione complessiva, che sono apparsi, e stanno già evolvendo da alcuni anni, oltreoceano; albi forti della grande cultura illustrativa anglossassone, nata alla fine del secolo precedente, che aprono, sotto l'impulso della pedagogia moderna, a nuovi ritratti d'infanzia e nuove figure, in una forma testuale, quella dell'albo, che comincia ad assumere una propria identità, pur nella grande varietà di proposte che la vedranno assumere figure, volti e formati differenti.

³⁷ Cfr. in questo lavoro "B come Bruno Munari".

La mia precedente esperienza di studio negli Stati Uniti mi aveva fatto conoscere alcuni grandi autori di libri per bambini. Mi rendevo conto dell'enorme divario che esisteva con l'Italia. Nel 1959 in America *Piccolo blu piccolo giallo* di Leo Lionni aveva grande riconoscimento, un successo pari a quello che in questi anni ha ricevuto Harry Potter. Io volevo pubblicare libri di autori nuovi, come Leo Lionni, Enzo Mari, Emanuele Luzzati, Maurice Sendak; sceglievo di fare libri di alto livello con un criterio duplice: la qualità dell'illustrazione e l'importanza del contenuto educativo. Segni nuovi e storie stravaganti. Nella mia testa avevo la convinzione che la letteratura per l'infanzia dovesse essere una letteratura di serie A, curata con la stessa attenzione e con lo stesso amore necessario nell'editoria in genere. Questa era una rottura, assolutamente consapevole, con quello che accadeva intorno, in quegli anni, in Italia. Possiamo dire che in quegli anni non c'erano vere proposte di ricerca nei libri per bambini. Si era anzi piuttosto lontani da questa idea.³⁸

Antonio Faeti mette in risalto la straordinarietà dell'esperienza:

Si deve attentamente considerare come quella della Emme fosse proprio un'offensiva, una battaglia sentita come tale. Le illustrazioni, in questo consapevole conflitto scatenato contro gli araldi della miseria e dello squallore, avevano un ruolo strategico.³⁹

L'attenzione molteplice alla cultura internazionale del libro, alla risposta dei bambini, alla ricerca estetica e letteraria originale e l'apertura alla sperimentazione sono nel Dna della casa editrice. Le proposte editoriali vengono presentate da cataloghi ragionati che esprimono la poetica dell'editore e si rivolgono a insegnanti, genitori, bibliotecari e librai. Vengono curate, in collaborazione con quest'ultimi in

³⁸ *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, a cura di Biblioteca Italiana delle Donne e Giannino Stoppani Cooperativa Culturale, Giannino Stoppani editore, Bologna, 2005.

³⁹ Ivi. Pag. 11.

particolare, presentazioni pubbliche (ad esempio alla Libreria Milano Libri di Milano e alla Libreria dell'Oca di Roma, già nel '67) ed eventi che assumono un carattere laboratoriale. Si tratta di occasioni preziose, volte a sperimentare, stimolare e osservare l'accoglienza dei bambini ai nuovi albi, nonché utili per rispondere sul campo alla critica frequente che viene rivolta a Emme: quella di produrre libri troppo sofisticati e anche troppo costosi (le modeste tirature imposero soprattutto all'inizio un prezzo di copertina lievemente più alto della media). Approdano così in Italia albi la cui portata innovatrice aveva causato in egual misura entusiasmo, resistenza e controversie, negli Stati Uniti dove prima erano apparsi, come accadde per *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* (Usa, 1959; Italia, 1967) e *Nel paese dei mostri selvaggi* (Usa, 1963; Italia, 1969).



Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1997



Sendak, Maurice, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999

Si può forse tentare un raggruppamento concettuale, per poter esporre con maggior chiarezza le caratteristiche principali del rinnovamento attuato dal catalogo Emme in quegli anni. Possiamo pensare alle due ragioni dichiarate da Rosellina, come fili che sostengono intrecciandosi il catalogo Emme: “segni nuovi e storie stravaganti”.

Cominciamo dai primi, anche se, come abbiamo detto, la cifra di novità appartiene alla dimensione iconica e narrativa al tempo stesso.

Compaiono negli albi editi da Emme universi visivi che appartengono ad artisti e illustratori di provenienze e discipline diverse, chiamati a disegnare una storia per bambini.

Le loro invenzioni propongono immagini lontane dai modi dell'illustrazione classica, forme e figure che dialogano con la pittura e l'arte visiva internazionale, anche contemporanea, e accolgono i modi della pittura astratta, del collage, il rigore della progettazione che viene dall'ambito del design e dell'architettura.

Albi che fanno perfino a meno delle parole, tanto sono forti di un alfabeto visivo comprensibile ed efficace, studiato per raccontare il mondo ai piccoli lettori con nuove forme, frutto di ricerche contemporanee di artisti poliedrici.

Il linguaggio pittorico dell'astrattismo, declinato nella tecnica preferita dal postmoderno, il collage, compone nelle pagine di *Piccolo Blu e Piccolo giallo* (1967)

un'autentica storia d'infanzia⁴⁰, fatta di amicizia, scuola, empatia, differenza, conflitto e comprensione. Ma i protagonisti sono bolli di colore, e tutta astratta è la rappresentazione grafica di questo albo, mentre vera e attuale e ricca di istanze pedagogicamente pregnanti, cioè dei grandi temi della vita, è la vicenda narrata, nel codice sintetico dell'albo illustrato.

Leo Lionni, pittore, scultore, grafico, designer creò l'albo per i suoi nipoti Pippo e Annie, e in Usa venne pubblicato nel 1959. Rosellina racconta di aver comprato una copia di questo libro durante il soggiorno americano, affascinata dalla sua unicità, in un tempo che precede di alcuni anni la sua avventura editoriale.

Quando ebbe l'idea, alcuni anni dopo, di pubblicarlo in Italia, andò a trovare Lionni nella sua casa di Chiavari, e l'incontrò si trasformò poi in una grande amicizia⁴¹ e nella proposta dell'albo ai bambini italiani. Il libro segnò un momento di rottura e di fortissima innovazione e ad oggi non è solo considerato un capolavoro⁴², uno di quegli albi che non possono mancare in una biblioteca, ma continua ad esprimere la stessa intrinseca forza espressiva, unica e perfetta, quella di un ineguagliabile capofila di un modo, inedito in Italia, di narrare per immagini⁴³.

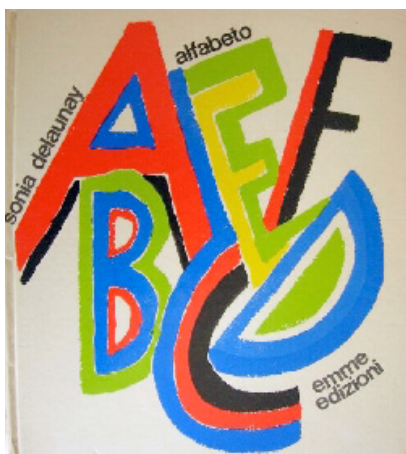
Nel pubblicare l'albo di Leo Lionni, Rosellina Archinto inaugura una delle direzioni principali, sempre presenti nel suo lavoro: l'attenzione per le creazioni degli artisti, per la contaminazione, la migrazione dei linguaggi visivi, la sperimentazione.

Dall'incontro fra Rosellina, il suo spirito innovatore, e alcuni grandissimi artisti contemporanei nacquero albi straordinari: un *Alfabeto*⁴⁴ di Sonia Delauney, le tavole di Flavio Costantini, di Giosetta Fioroni, gli albi senza parole di Enzo e Iela Mari.

⁴¹ Cfr. Terrusi, Marcella, "Il mestiere dell'editore: conversazione con Rosellina Archinto" in *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto Editore*, op. cit.

⁴² Vedi nel presente lavoro la sezione IV.

⁴⁴ Delaunay, Sonia, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano, 1974.



Sonia Delaunay, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano, 1974;

Vladimir Majakovskij, Flavio Costantini, *Il cavallino di fuoco*, Emme, Milano (data di pubblicazione incerta)

Antonio Faeti mette bene in evidenza quello che fu non solo un atteggiamento, ma un autentico programma culturale, capace di ampliare insieme all'orizzonte editoriale italiano l'idea stessa di educazione allo sguardo e alla lettura, attraverso l'offerta di occasioni inattese ed esperienze che arricchirono e contribuirono a fondare l'Arte del libro illustrato per bambini. Il tutto, all'insegna di un'amore artigianale per il mestiere editoriale e di una straordinaria capacità e sensibilità per le specificità di ogni artista, di ogni libro, di ogni albo.

Nell'universo Emme, l'Arte appare sia come sottofondo continuo e unificante, sia come proposta specifica, suddivisa in momenti, in proposte, in esperienze. Ma, all'Arte, la Emme guardava con occhio bambino, come se una presenza costante fosse data da Klee che dialogava con suo figlio. Una specie di immenso atelier quindi, dove le proposte stilistiche dovevano vivere della molteplice sostanza ricavata da tante testimonianze, da un sentire comune espresso nelle più varie modulazioni. Proprio come fanno i bambini, che accolgono, godono, fremono, la Emme spremeva fino in fondo la lucidità dell'Arte, avvertendo che una sensualità onnipresente era garanzia di dialogo e di felice accoglienza. Alla

Emme toccò anche, quasi in sorte, il compito di riassumere il Novecento, perché le presenze, le scuole, gli stili, le tecniche transitarono da libro a libro, cogliendo pienamente, e riproponendo con amore, l'essenza visiva di un secolo.⁴⁵

Sempre in quel primo anno di attività, nel 1967, esce per Emme *Il palloncino rosso* di Iela Mari, a confermare una cifra innovatrice che comprende forme, figure, formati e concezione complessiva dell'albo. L'albo inaugura una serie firmata in seguito da Iela ed Enzo Mari insieme, di formato quadrato, dove una narrazione circolare, senza inizio né fine, sviluppata solo nelle immagini, senza testo, racconta le metamorfosi del mondo naturale, in un modo semplice e accessibile ai più piccoli.



Iela, Mari, *Il palloncino rosso*, Babalibri, Milano, 1968

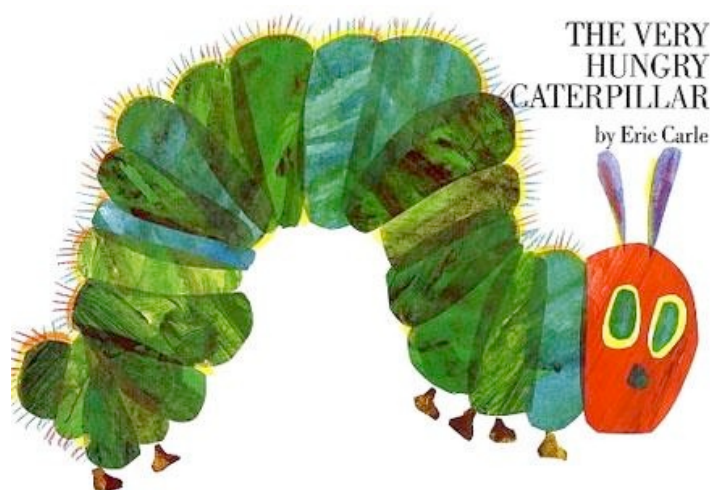
Iela ed Enzo, Mari, *La mela e la farfalla*, Emme Edizioni, Milano, 1970

Iela Mari porta avanti in quegli e negli anni successivi ricerche volte a trovare un linguaggio per immagini adatto all'età prescolare.

Il tema della metamorfosi è un grande tema fantastico e anche naturale, esplorato in un altro albo negli stessi anni, destinato a divenire celebre sulla scena

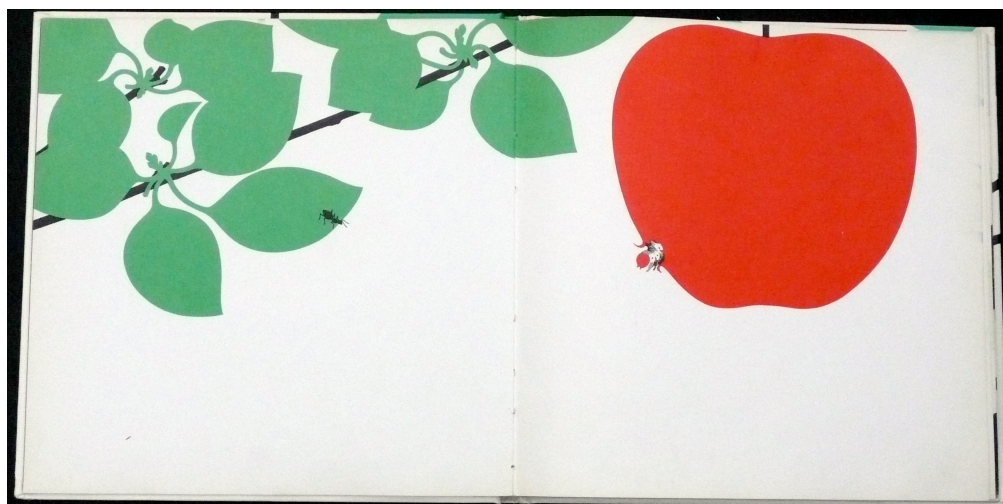
⁴⁵ Aa.Vv., *Alla lettera Emme*: Rosellina Archinto editore, op. cit.

internazionale: *Il Piccolo Bruco Maisazio*⁴⁶ di Eric Carle, pubblicato nel 1969 in Usa.



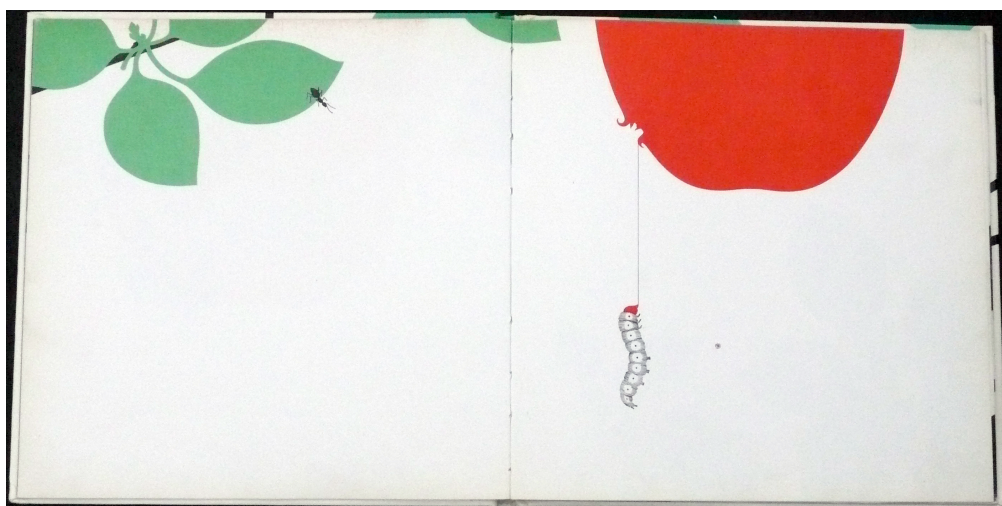
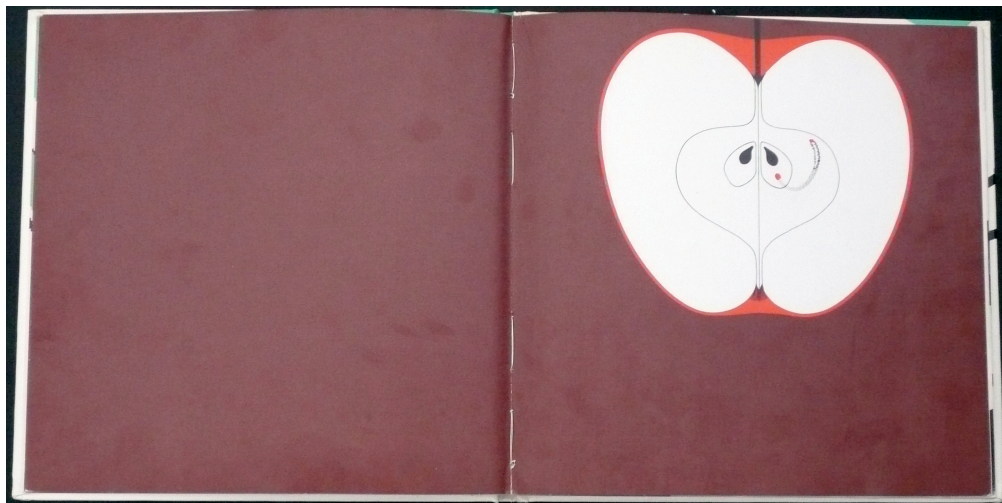
Eric Carle, *The very hungry caterpillar*, World Publishing Company, 1969

La mela e la farfalla propone una sperimentazione grafica del libro, portata fino alla progettazione di una narrazione visiva che senza l'ausilio del testo è perfettamente comprensibile per bambini di tre anni.



Iela ed Enzo Mari, *La mela e la farfalla*, Emme Edizioni, Milano, 1970

⁴⁶ Carle, Eric, *The very hungry caterpillar*, World Publishing Company, New York, 1969; Carle, Eric, *Il piccolo bruco Maisazio*, Mondadori, Milano, 2008.



Mari, Iela ed Enzo, *La mela e la farfalla*, Emme Edizioni, Milano, 1970

L'albo racconta la trasformazione della natura, la metamorfosi, il ciclo vitale, il ciclo del tempo. Il linguaggio visivo è rarefatto, parlano le forme, i colori, parla ogni elemento del libro, colori e forme, come profetizzato da Munari anni prima, comunicano la propria qualità.

Nel 1968 esce, per i tipi della Emme, *Nella nebbia di Milano* di Bruno Munari. L'albo ha pagine trasparenti e opache che nascondono e svelano gli elementi del paesaggio metropolitano avvolto nella nebbia.

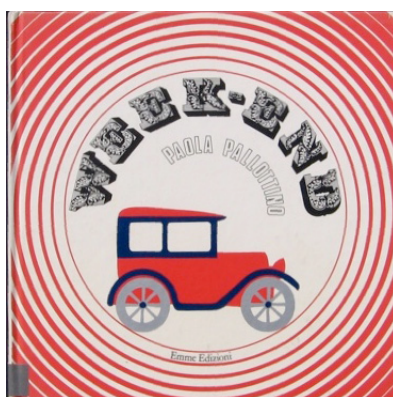


Bruno Munari, *Nella nebbia di Milano*, Emme Edizioni, Milano, 1968

La qualità della carta da architetti, un capitolo di carta da lucido, diviene corpo della narrazione e percezione di un paesaggio. La sperimentazione di Bruno Munari, designer, progettista, scrittore e autore globale, crea un libro per bambini che è un luogo da attraversare con gli occhi, dove gli occhi e le mani scoprono giochi di luce, trasparenza, forma e l' opacità lattiginosa della nebbia svanisce progressivamente nella successione delle pagine per svelare le forme che prima si intuiscono solamente. Il gesto del lettore costruisce e ripercorre la narrazione visiva componendo l'effetto di visione e di suggestione nell'esperienza fisica del libro. Fra veline e lucidi, nel grigio vertiginoso della nebbia si distinguono i colori di un circo.



Aoi Huber-Kono, *Era inverno*, Corraini, Mantova, 2007



Paola Pallottino, *Week-end*, Emme Edizioni, Milano, 1974

Appaiono per Emme albi che raccontano l'infanzia, e il mondo, in una prospettiva aperta e moderna, "storie stravaganti" capaci di accoglierne le inquietudini, le paure, i conflitti e di fare di questi materia di racconto; storie illustrate che abbandonano o rovesciano l'idea che il libro per bambini debba contenere buoni esempi, ammonimenti, trame moraleggianti, famiglie impeccabili e perfette. Portano la firma di grandi illustratori come Maurice Sendak, David McKee, Michael Foreman, Anthony Brown, Aoi Huber-Kono, Mordillo, Mitsumasa Anno, ma nascono anche da incontri "inediti" come quella fra storie scritta da Erik Satie, Ernest Hemingway, Donatella Ziliotto, John Ruskin, Gianni Rodari e Oscar Wilde e le figure di Luigi Veronesi, Maria Enrica Agostinelli, Emanuele Luzzati, Etienne Delessert per citare solo pochi dei molti nomi eccellenti dell'imprevedibile catalogo Emme. Autori globali mettono in scena contraddizioni, differenze e conflitti che prendono forma di figure e paesaggi intrisi di cultura visiva, dialogano con il fumetto, la pittura, il cinema creando albi profusi generosamente di umorismo, di tenerezza e di un'affettuosa e puntuale attenzione per il mondo dell'infanzia, dove regna il piacere dell'invenzione.

Scrivo Faeti:

Per pensare al rapporto che si creò tra la Emme e l'Illustrazione, occorre rammentare un cambiamento radicale, con un Prima e un Dopo ben precisati nella storia, senza rapporti di continuità, ma con una netta frattura. Agli illustratori la Emme non guardò mai, in nessuna occasione, come a presenze subalterne e collaterali, come a modesti serventi che glorificavano l'unicità del Verbo. Da subito, e per sempre, l'illustratore Emme creò, dialogò, propose, fu in grado di rileggere e, tanto spesso, anche di proporre ermeneutica. Grande museo vivente dell'Illustrazione, la Emme cambiò la storia e si rese capace di produrre una metamorfosi decisiva. Non era propriamente illustrare era creare accanto, dare nuova sostanza,

dire altre cose. Nella storia dell'Illustrazione la Emme era sola e resta sola.⁴⁷

*Nel paese dei mondi selvaggi*⁴⁸ di Maurice Sendak è il libro che sancisce la rottura con il passato inaugurando una nuova stagione anche dal punto di vista tematico, nelle due dimensioni dichiarate della poetica editoriale, cioè la qualità delle immagini e la novità della storia.

Forse il più celebre albo della contemporaneità, *Nel Paese dei mostri selvaggi* viene considerato comunemente il capostipite della forma moderna del picturebook. All'atto della sua prima pubblicazione, in Usa nel 1963,⁴⁹ suscita controversie e discussioni accese relative in particolare alla tematica trattata, alla rappresentazione della conflittualità infantile, all'allusione al mondo fantastico del bambino come luogo in cui convivono pulsioni aggressive, mostri e istinti, creature represses e temute dalla pedagogia più conservatrice.

Una delle cifre di rottura dell'albo sta nella trama stessa: un bambino ribelle, in punizione ("a letto senza cena") dopo un violento conflitto con la madre ("e io ti sbrano" rispose lui) mette in atto una evasione fantastica attraverso lo sfondamento della sua stanza e parte per una navigazione in barca a vela fuori dal mondo e fuori dal tempo; giunto su un'isola abitata da esseri mostruosi dotati di artigli e zanne si allena fino a "domarli col trucco di guardarli negli occhi gialli senza batter ciglio" e poi, divenuto re dei mostri selvaggi, festeggia con loro, in un rito scatenato e primitivo, fino alle luci dell'alba. C'è di più, una volta stanco, dopo aver facilmente viaggiato indietro nel tempo e nello spazio, il bambino giunge infine alla sua cameretta (dove era stato relegato) ove trova persino un piatto di minestra fumante ad

⁴⁷ Faeti, Antonio, in *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editore*, op. cit.

⁴⁸ Sendak, Maurice, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999.

⁴⁹ Maurice Sendak, in Marcus S., Leonard, *Ways of telling. Conversations on the art of the picture book*, Dutton Children's Books, New York, 2002, racconta a questo proposito "Originally, Wild Things came out in spirals of scandal. People said it was too frightening, too ugly, that it wasn't a children's book, and so on. Bruno Bettelheim denounced it on the grounds that it would keep children up, was frightening. He also didn't like that Max was denied food. He did come round too agreeing with me years later. But his initial reactions did me a disservice. It was a very peculiar book for children back in the sixties." Pag. 167.

aspettarlo. La quota conflittuale della storia, la soluzione fantastica e l'immeritato lieto fine che segue alle scorribande di Max, prima di divenire celebri come sono oggi (mentre scriviamo è nelle sale il film tratto dal libro⁵⁰) scatenano le reazioni di educatori, psicologi e adulti variamente preoccupati dalla dimensione antipedagogica che accoglie i chiaroscuri, gli abissi e i pericoli dell'inconscio in una narrazione destinata a lettori giovanissimi. Altrettanto rivoluzionaria è la modalità comunicativa con cui l'albo, nell'intreccio e nell'alternanza fra il linguaggio iconico e quello verbale, è in grado di rivolgersi a bambini di età prescolare con una narrazione coerente e piena di incanto, a prima vista semplice ma in realtà perfettamente orchestrata e consapevole. Accogliendo e reinterpretando la grande tradizione figurativa anglosassone, la storia della pittura e dell'incisione, le suggestioni del fumetto e del cinema, Sendak dà vita ad un albo che narra una storia a più livelli e che si rivolge all'infanzia attraverso un invito alla dimensione teratologica che risulta, come accade da sempre, irresistibile per i piccoli lettori.⁵¹

Il progetto complessivo dell'albo,⁵² che conta molti anni di lavorazione e diverse revisioni⁵³, è il prodotto del lavoro di Maurice Sendak, all'epoca già un illustratore affermato, guidato e sostenuto dalla sua editor, Ursula Nordstrom.⁵⁴

Alla sua pubblicazione in Italia, Rosellina Archinto attua una scelta significativa, che esprime bene la sensibilità che la editor milanese ha nei confronti dell'arte del picturebook. La traduzione del testo, operazione sempre delicata e specialmente nel caso di una narrativa breve originariamente concepita nel dialogo con le immagini e

⁵⁰ Jonze, Spike, *Nel paese delle creature selvagge*, 101', Warner Bros, 2009.

⁵³ Sappiamo, dalla raccolta delle lettere della sua editor, curata da Marcus, Leonard S., *Dear genius. The letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins Publishers, New York, 1998 e dal monumentale lavoro di Lanes, Selma, *The art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams, New York, 1998, che Sendak aveva già creato, nel 1955, un libretto di forma allungata dal titolo *Where the wild horses are*. Negli anni l'artista continuò a lavorare come illustratore su testi di altri, prima di sentirsi pronto per affrontare il suo primo vero picturebook.

⁵⁴ Da una lettera del 19 febbraio 1963: "I was glad to hear (...) that you are hoping to write your own beautiful picture book next-instead of doing a lot of illustrating for other people. That will be wonderful. You can do something beautiful and I hope you will soon. You were speaking about something, or someone, or some little animal, getting out of some enclosure-and I think that might grow and develop into a basic and beautiful story. From the way you spoke I really think it will." *Dear Genius*, op. cit., pagina 158.

così composta dal punto di vista ritmico, semantico, sintattico, viene affidata ad un poeta italiano, Antonio Porta⁵⁵.

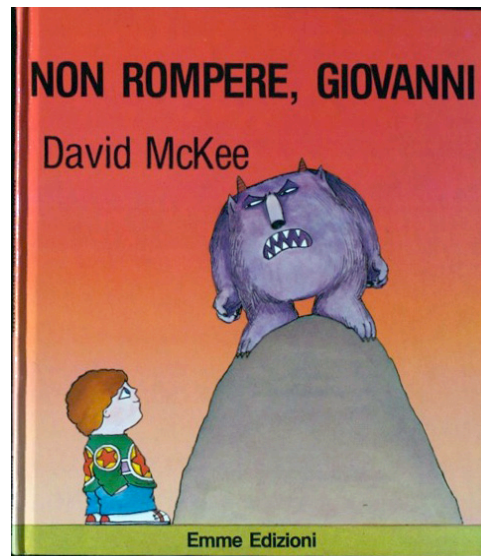
Il filo delle “storie stravaganti”, che va dipanandosi fin dai nonsense di Lear, o alle visioni di Alice, attraverso gli incubi di Little Nemo e nei voli della Viperetta di Rubino lungo tutto il Novecento, attraversando il lavoro alacre dei Figurinai e le pagine dei Giornalini, svolgendosi con esiti diversi e rivoli per confluire (capriccioso com’è) disordinatamente nell’albo illustrato, è estremamente vitale e tenace; lo rintracciamo qui e in altri albi della Emme, e via via potremmo seguirlo in molta della produzione successiva fino ad oggi.

Antonio Faeti (pubblicato anche nella collana Puntoemme con *Dacci questo veleno*) nel 1972 rendeva visibile il senso di quel filo in *Guardare le figure*, indagando le ragioni di quella cifra che ha visto da sempre alleati il popolo, la cultura bassa, i bambini e gli illustratori.

Si tratta dell’ “eco molesta e contraddittoria della piazza” che filtra nel progetto “antipedagogico” che i figurinai creatori delle illustrazioni per i bambini interpretano, mentre propongono con il loro segno non solo i simboli e l’eredità di una complessa tradizione figurativa e narrativa, ma soprattutto, insinuante e nascosta, quella cifra oppositiva, diversa, alternativa che è stata tradizionalmente, fino ad anni molto recenti, esclusa dalla pedagogia ufficiale⁵⁶.

Sull’importanza pedagogica di proposte divertenti e divergenti, non omologabili né omologanti, trame che problematizzano, mettono in scena la magistrale ambiguità del mostro, forti della vena sovversiva mai sopita del fiabesco e dell’irresistibile richiamo dell’arcimboldismo di segni e sogni molto altro vi sarà e vi sarebbe da dire⁵⁷. Per ora prendiamo solamente atto di alcune delle tracce, dei percorsi e dei territori in cui l’albo vive, territori di fiaba, di sogno, di psicoanalisi, di surrealismo e di immagini popolari, di pensiero sull’infanzia e di infanzia come cifra fondante della creatività.

⁵⁶ Cfr. Faeti, Antonio, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino, 1972.

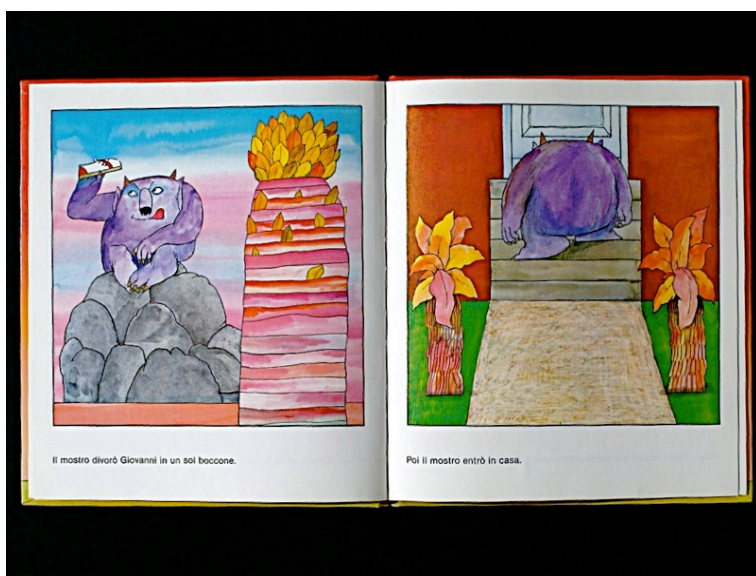


David McKee, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano, 1980

Pensiamo ad esempio a *Non rompere, Giovanni*⁵⁸ di David McKee (il titolo è la traduzione anticonformista e idiomatica del britannico *Not now, Bernard*) storiella ambientata in un interno borghese anni Sessanta, con i segni riconoscibili della sfolgorante Pop Art e i tic del boom economico, dove in uno scenario di tappezzerie geometriche si svolge il piccolo dramma di Giovanni.

Le sue richieste di attenzione vengono sistematicamente ignorate dai genitori (che rispondono, appunto - Non rompere, Giovanni), troppo occupati nel loro menage quotidiano, nel bricolage domenicale, nella lettura del giornale. Il bambino cerca di sfuggire alla solitudine uscendo in giardino ma là trova un mostro, viola, grosso, dallo sguardo torvo. Mostro che senza esitazioni se lo mangia in un boccone.

⁵⁸ McKee, David, *Non rompere, Giovanni*, Emme, Milano, 1980.



David McKee, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano, 1980

Mostro che assume dunque il ruolo del piccolo Giovanni, per ripercorrere (con esito divertentissimo), una volta entrato in casa, il piccolo calvario del bambino; viene infatti sistematicamente liquidato dal “non rompere” dei genitori, che non lo degnano, come prima, nemmeno di uno sguardo (sfugge loro completamente anche la portata tragica e minacciosa della sostituzione). Tant’è che il mostro riceve persino la cena di Giovanni, offerta su un misero vassoietto, da consumare in solitudine, davanti alla televisione. Quando il mostro viene messo a letto, con un bicchiere di latte sul comodino, e la madre sta chiudendo la porta, l’albo si chiude, senza pietà per il paradosso messo in scena, senza cedere alla tentazione di un finale riparatore.

È così: a volta i genitori ignorano i figli, e non si accorgerebbero nemmeno se fossero mangiati da un mostro, se diventassero mostri, se avessero richieste, né minacce, da avanzare. Certe volte la comunicazione proprio non funziona. Al realismo di questa amara constatazione fa da contrappunto l’invenzione figurativa, l’ambivalenza deliziosa del mostro violaceo, la puntuale rappresentazione dell’interno borghese, l’ironia (di stampo britannico) quasi rassegnata con cui l’autore mette in scena la solleticante vicenda, non scevra da un certo gusto sadico tipico della tradizione della letteratura per l’infanzia anglosassone (es. Edward Lear). In questo albo all’apparenza semplice, che sfrutta gli effetti di allegria della

ripetizione del tema dato, e la funzione fiabesca della sostituzione del personaggio, dal punto di vista narratologico notiamo l'ironia narrativa, cioè l'espedito, peraltro tipico del romanzo giallo, che vede il lettore in possesso di una maggiore conoscenza dei fatti rispetto ai personaggi. Appaiono così doppiamente assurdi dunque i genitori, che ripetono "non rompere" ad un mostro potenzialmente pericoloso⁵⁹!

Il senso di una rappresentazione di infanzia che accoglie i chiaroscuri, il gusto per i mostri tipico dei bambini, e la componente istintuale e sovversiva dell'infanzia appare anche nell'incipit di uno degli altri albi che ci sta particolarmente a cuore.

In scena, questa volta, è una bambina: *Marcellina il mostro*, di Mary Lystad e Victoria Chess.

Un giorno Marcellina si stancò di essere buona e gentile e di dire -
buongiorno zia Emma, e decise di diventare un mostro.

Lei ha dei capelli lontanissimi dalle trecce bionde delle bambine stereotipate mutate dalla tradizione nordica.



Mary Lystad e Victoria Chess, *Marcellina il mostro*, Emme Edizioni, Milano, 1968

⁵⁹ Crf. Terrusi, Marcella "The way of freedom" in *Welcome, Benvenuto Mr. David! A tribute to David McKee*, Giannino Stoppani, Bologna, 2006.

Ha invece una criniera disordinata ed una espressione ferina. Vuole strozzare l'amichetta, impiccare suo fratello, vuole essere tutto meno che una buona, brava bambina, vuole anzi dare voce alla propria aggressività, sconfinando anche oltre l'angusto recinto del genere, che tace le voci interiori e segrete delle bambine⁶⁰ ancor più che dei bambini.

Abbiamo nominato solo alcune delle pietre miliari con cui la Emme apre nuove direzioni nella sperimentazione sulla comunicazione visiva negli albi illustrati per l'infanzia e ci preme evidenziare come l'operazione sia consapevole, come si riconosce leggendo il catalogo ragionato della collana "per piccolissimi", lo strumento di lavoro e di ragionamento in cui l'editore espone la propria poetica:

Non sappiamo leggere - Libri per piccolissimi, senza parole o con testi ridottissimi, basati sul segno, sulla grafica, sulla successione delle immagini, sulla trasformazione delle forme e dei colori.

Questo catalogo ragionato è destinato a tutti coloro che sono convinti che il libro può avere un posto di capitale importanza nell'educazione del bambino: ai librai, ai bibliotecari, agli insegnanti, agli educatori e ai genitori sensibili all'interesse e all'influenza che le prime letture possono esercitare sullo sviluppo del bambino.

I nostri libri per bambini si basano prevalentemente sull'immagine, poiché il pensiero dei bambini è prevalentemente «visivo»; in essi l'aspetto grafico, l'originalità del segno, il colore, la fantasia, l'alternarsi di reale e di magico si propongono di corrispondere ai bisogni più profondi del mondo infantile. Abbiamo cercato di fare in modo che i nostri libri si ponessero in sintonia con questo mondo e abbiamo profuso nel nostro impegno la stessa cura e la stessa attenzione tradizionalmente riservate solo ai migliori libri

⁶⁰ A proposito della tematica di genere nei libri per bambini: nel 1973 viene pubblicato, di Gianini Belotti, Elena, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, Feltrinelli, Milano, 1973; il nome verrà ripreso da una esperienza editoriale successiva, che pubblicherà albi per bambine (cui Archinto non guardò mai con grande simpatia); cfr. Beseghi, Emy, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori, Milano, 1994.

per adulti. La nostra ambizione è dunque rivolta a far sì che il libro possa inserirsi senza sforzo, con naturalezza nel vissuto del bambino, non come oggetto di erudizione, ma come stimolo di esperienza e conoscenza⁶¹.

In diverse occasioni vengono organizzate presentazioni di libri in cui si sperimenta il coinvolgimento diretto di bambini di tre anni, i quali dimostrano di essere in grado di prendere confidenza con il libro in maniera autonoma, di saper leggere le figure e seguire la storia, per esempio ne *La mela e la farfalla*, uno degli albi senza parole che tanto pregiudizio incontrano negli adulti.

Offrire un albo illustrato non significa più proporre una storia per educare, per insegnare qualcosa o mostrare un esempio virtuoso, significa invece offrire uno strumento di esplorazione al contempo fantastica, fisica e interiore, una esperienza per i sensi in grado di incontrare la curiosità infantile e raccontare il mondo attraverso un oggetto artistico.

Presto Rosellina Archinto sente l'esigenza di una collana di saggistica pedagogica per gli adulti, per accompagnare la riflessione sull'infanzia e sui nuovi libri, con uno sguardo aperto ai contributi molteplici della ricerca sul campo, delle voci autorevoli di autori e studiosi stranieri, delle diverse discipline che di infanzia si occupavano.

Nasce, nel 1971, il Puntoemme:

collana di saggi, documenti e inchieste per la scuola e la famiglia di oggi e di domani (...) che si propone di riferire, documentare e discutere le esperienze condotte in Italia e nel resto del mondo.⁶²

Ecco come la descrive Faeti:

⁶¹ Dal catalogo Emme Edizioni, 1976.

⁶² Così nel catalogo Emme, come riferito da Faeti in *Alla lettera emme: Rosellina Archinto editore*, op. cit.

“Il Puntoemme” non fu, e non è, semplicemente una collana di saggistica pedagogica. Volle invece essere, da subito, proprio un “punto” a cui riferirsi, a cui guardare, con cui polemizzare. Accoglieva fermenti, soprattutto, e cercava di operare perché restassero tali. Intendeva realizzare una specie di miracolo editoriale, perché coglieva momenti, situazioni, provocazioni, sollecitazioni perché non si perdessero, nel travaglio veloce e tormentato di quegli anni. Ma non tendeva a creare un congelatore, non schedava, non costringeva. Tanta aria leggera circolava nella collana, e i testi sembravano capaci di dialogare tra loro, come se non fossero costretti solo a stare lì, ma potessero vicendevolmente toccarsi, lambire i confini, mescolare le idee e le parole, essere vivi.⁶³

Compagiono in questo contenitore i contributi di Marcello Bernardi e altri, Per esempio compare qui, nel ‘77 la ricerca di Lucia Lumbelli, Margherita Salvadori, *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell’infanzia*, Puntoemme, Emme edizioni, nel 1977.⁶⁴

Per ampliare l’orizzonte delle riflessioni e i “nuovi” libri per bambini nacque anche “L’asino d’oro”, collana che Emy Beseghi identifica come un momento fondamentale per lo studio critico dei libri per l’infanzia:

I nostri corsi universitari, le ricerche, le tesi, sono stati fortemente debitori di quella collana che, sottraendo la letteratura per l’infanzia alla separatezza di un genere considerato a torto minore, ha fatto circolare studi relevantissimi in ambito nazionale e internazionale, mostrando la trasversalità di chiavi interpretative complesse e audaci, spesso di immensa suggestione, indispensabili per accedere a questa disciplina di confine.⁶⁵

⁶³ Faeti, Antonio, *ivi*.

⁶⁵ *Ibidem*, pag. 26.

Dal 1985 il marchio Emme non appartiene più a Rosellina Archinto. In seguito, fino ai giorni nostri, esiste come marchio che appartiene al gruppo Einaudi e non ha che un rapporto di omonimia con l'originale.

Nel 1999 Rosellina torna ai libri per ragazzi (nel frattempo ha fondato Archinto editore, che pubblica epistolari letterari) e con la figlia Francesca crea Babalibri, in coedizione con Ecole del Loisirs, l'editore in Francia di Mari, Lionni, Sendak.

Quando si è costituita l'Europa, gli editori francesi per bambini hanno deciso di far conoscere il loro catalogo anche in altri Paesi europei. E l'Italia era particolarmente pronta: scoprii infatti che tutti i libri che avevo pubblicato tra il '66 e il '68, cioè trent'anni prima, erano completamente esauriti e tutte le educatrici li cercavano disperatamente. Il che avveniva perchè nel frattempo era cambiata la scuola e la mentalità di insegnanti e genitori, i quali ora sembravano finalmente cogliere tutta la forza e l'originalità di quelle storie illustrate.⁶⁶

I primi dieci titoli sono i primi dieci pubblicati trent'anni prima da Emme:

libri che continuano tuttora ad essere venduti ed apprezzati dai bambini, perchè il libro per bambini quando è bello non passa mai di moda, non ha tempo e si cerca sempre.⁶⁷

Oggi nel catalogo Babalibri accanto ai classici (agli albi per esempio di Lionni, dalle Favole di Federico) compaiono grandi illustratori di area francofona, artisti dell'immagine e della narrazione capaci di proporre ancora "segni nuovi e storie stravaganti". Si tratta di Heng Chang Hong, Philippe Corentin, Mireille D'allancè, Mario Ramos, e naturalmente di Claude Ponti, vera "star" francese dell'albo, che negli ultimi anni sta conquistando anche i lettori italiani.⁶⁸ Nel frattempo, la proposta

⁶⁶ Terrusi, Marcella, *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

editoriale, italiana e non, di albi illustrati, è cresciuta moltissimo, tanto che si tratta, attualmente di una delle porzioni più rilevanti (e in crescita) come numero di novità e come movimento di mercato.⁶⁹ A maggior ragione troviamo importante il trovare fili da riconoscere, percorsi da osservare, questioni da porre, per orientarsi e orientare alla scoperta dei primi libri.

B come Bruno Munari

Se abbiamo pensato che un discorso a parte meriti Bruno Munari è perché questo artista eclettico, designer, teorico dell'arte e comunicazione visiva ha dedicato al libro nella sua dimensione fisica, grafica, ludica, percettiva e comunicativa riflessioni, scritture e sperimentazioni che hanno aperto nuove strade e orizzonti per la letteratura per l'infanzia.

La sua collocazione in questo studio non avviene secondo un criterio cronologico, infatti Munari comincia la sue attività artistica e progettuale già negli anni '30 e la prosegue fino agli anni Novanta.

Piuttosto, il criterio è logico, in quanto la sua opera poliedrica, lavoro inarrestabile di confronto e reinvenzione con diverse possibilità artistiche e linguaggi: progettazione, comunicazione visiva, design, editoria possiede una cifra originale che ha rivoluzionato l'ambito ampio dell'educazione allo sguardo e che ha influito sulle esperienze contemporanee del libro con figure, in particolare dimostrando che la forma del libro comunica, quando è efficace e chiara, con i lettori bambini.

Questo spazio non si prefigge quindi di presentare tutta l'imprendibile e poliedrica opera di Munari, né pretende di sintetizzare l'apporto specialissimo di questa figura "leonardesca" di pensatore e artista, scrittore, progettista, artigiano ed inventore.

⁶⁹ Cfr. Le documentazioni periodiche prodotte dalla rivista *Liber. Il mondo dell'editoria per bambini e ragazzi*, Idest, Campi Bisenzio, Firenze.

Vorrebbe altresì avere il senso di riportare qui alcuni dei momenti della sua produzione, particolarmente importanti per la didattica e l'educazione allo sguardo successive: si tratta di alcune sue affermazioni e intuizioni esposte in alcuni suoi volumi di divulgazione, e della poetica soggiacente ad una esperienza editoriale, la collana "Tantibambini" da lui diretta a partire dal 1972 per Einaudi.

Scrivo Giorgio Maffei:

Munari, si sa, non ha certo fatto solo libri; l'intero arco delle possibilità artistiche (Pittura, Scultura, Design, Grafica, Didattica, Poesia, Scrittura, Fotografia, Cinematografia, Spettacolo) lo ha interessato e messo alla prova, ma i libri, in ogni momento del suo percorso, sono stati il "diario personale" su cui annotare le sue esperienze, un vero registro degli avvenimenti. Spiegarsi bene, fare chiarezza del suo pensiero, rendere leggibile, usabile, manipolabile e persino copiabile la sua opera è l'esigenza principale, l'imperativo etico che accompagna ogni suo lavoro.⁷⁰

Uno degli ambiti in cui etica, estetica della logica e passione ludica e conoscitiva munariana si concentrano maggiormente è proprio la sperimentazione attorno all'oggetto libro e alla sua relazione con il lettore bambino.

Durante tutta la sua vita e opera Munari ha giocato con il libro, smontandolo e combinandolone gli elementi in maniera inedita,⁷¹ interrogandosi sui modi della sua

⁷⁰ Maffei, Giorgio, *Munari. I libri*, Sylvestre Bonnard, Milano, 1992, pag.10.

⁷¹ Mirabel, Annie, "Bruno Munari et l'album" in Lorant-Jolly, Annick e Van der Linden, Sophie, *Images des livres pour la jeunesse. Lire et analyser*, Editions Thierry Magnier, Paris, 2006, pag 32 "Travailler. Jouer. Pour Bruno Munari c'est cela vivre, c'est cela fonder sa création. Jouer avec a peinture à l'huile, le dessin, une photocopieuse, une carte postale, ou trois cailloux. Avec des livres. Ainsi pourrait-on résumer la vie de cet artiste, né et mort à Milan (1907-1998). Jouer avec l'art. Bruno Munari a su rendre aux enfants l'inventivité de sa propre enfance. Par son travail, il a su la retrouver et en exprimer la joie de faire et d'imaginer. Le livre l'accompagne toute sa vie. Il le démontera, le dépeca, le remonta, comme il lui résistait. De A à Z. Comme une gymnastique pour notre tête. Derrière son sourire, il y a une méthode, résultat d'une longue préparation. Toujours en mouvement. Quel acrobate!" Lavorare. Giocare. Per Bruno Munari questo è vivere, questo è il fondamento della creatività. Giocare con la pittura ad olio, il disegno, una fotocopiatrice, una cartolina postale o tre sassolini. Giocare con i libri. Così si può definire la vita di questo artista, nato e vissuto a Milano (1907-1998). Giocare con l'arte. Bruno Munari ha saputo rivolgere ai fanciulli la capacità inventiva della sua stessa infanzia. Con il suo lavoro ha saputo ritrovarla ed esprimerne la gioia di fare e

percezione e, attraverso il procedimento di sottrazione tipico del suo metodo progettuale creando *Libri Illeggibili*⁷², durante tutto l'arco della sua vita e già negli anni '50, capaci di invitare ad una re-invenzione e riscoperta del libro e di aprire spazi inesplorati. Risale agli anni '40 *Le macchine di Munari*,⁷³ un catalogo ironico e giocoso che raccoglie lo spirito del secondo futurismo, attraverso invenzioni come gli *Agitatori di code per cani pigri* o la *Macchina per addomesticare le sveglie*, rigorosamente descritte.

Nel 1945, Munari crea anche degli albi per bambini piccoli, editi da Mondadori: *Mai contenti*⁷⁴, *Toc Toc*⁷⁵, *Storie di tre uccellini*⁷⁶, *Il venditore di animali*⁷⁷, *L'uomo del camion*⁷⁸ sono storie semplici che compongono libri raffinati, con pagine di formati diversi, che suscitano la naturale curiosità del bambino e narrano visivamente per accumulo, sovrapposizione o sottrazione, grazie alla componente fisica del libro e della successione delle pagine.

La sua sperimentazione sul terreno del libro si è concentrata su una domanda iniziale e poi si è sviluppata secondo la logica rigorosa del pensiero progettuale, fino a produrre esiti che si situano nell'ambito attraente e sfuggente insieme del libro d'artista e albo per l'infanzia, una zona che Maffei definisce

un terreno vergine quasi incontaminato, costellato di insidie e responsabilità, segnato da poche rigide regole di economia formale e da molti obblighi etici che ne fanno un esercizio morale prima che di stile⁷⁹

immaginare. Il libro lo ha accompagnato per tutta la sua vita. Munari lo ha smontato, scompaginato e poi ricomposto, come sentendo la sua resistenza. Dalla A alla Z. Come una ginnastica per la nostra testa. Dietro il suo sorriso, vi è un metodo che è il risultato di una lunga preparazione. Sempre in movimento. Che acrobata!

⁷² Fra questi, dal 1949 in poi, diversi esempi: ancora in commercio *Libro illeggibile MN1*, Corraini, Mantova, 2000.

⁷³ Munari, Bruno, *Le macchine di Munari*, Corraini, Mantova, 2001.

⁷⁴ Munari, Bruno, *Mai contenti*, Corraini, Mantova, 2001.

⁷⁵ Munari, Bruno, *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, Corraini, Mantova, 2003.

⁷⁶ Munari, Bruno, *Storie di tre uccellini*, Corraini, Mantova, 2001.

⁷⁷ Munari, Bruno, *Il venditore di animali*, Corraini, Mantova, 2004.

⁷⁸ Munari, Bruno, *L'uomo del camion*, Corraini, Mantova, 2004.

⁷⁹ Maffei, Giorgio, "Artisti, libri, bambini", in Aa.Vv., *Children's Corner*, Corraini, Mantova, 2007, pag 24.

Per descrivere il modo che ha portato Munari a muoversi con rigore etico e indomabile passione ludica, nel gioco esplorativo del corpo del libro, è necessario leggere le sue pagine teoriche.⁸⁰ Il suo linguaggio infatti, sempre teso, chiaro, elegante e divertente, rende bene il metodo progettuale che è anche stile di pensiero e modo di conoscenza.

Si può comunicare visivamente e tattilmente, solo con i mezzi editoriali di produzione di un libro? Ovvero: il libro come oggetto, indipendentemente dalle parole stampate, può comunicare qualcosa? E che cosa? Individuato e definito il problema lo si smonta nelle sue componenti.

Normalmente i libri vengono fatti con pochi tipi di carte e rilegati in due o tre modi diversi. La carta è usata come supporto del testo e delle illustrazioni e non come «comunicante» qualcosa. Se si vuole sperimentare le possibilità di comunicazione visiva dei materiali con i quali è fatto un libro, allora dovremo provare con tutti i tipi di carte, tutti i tipi di formati; con rilegature diverse, fustellature, sequenze di forme (di fogli), con carte di amterie diverse, coi loro colori naturale e le loro texture.

Raccolta dei dati: risulta che nel campo editoriale questo problema non era mai stato affrontato. Solo in caso di edizioni speciali la carta veniva scelta per dare più importanza al testo, ma era sempre il testo il soggetto del libro e il libro stesso come oggetto comunicante (escluso il testo). Normalmente i libri sono confezionati con carte scelte solo per il loro costo e quasi sempre bianche o di colori molto chiari.

La stampa è quasi sempre in nero.

⁸⁰ Munari, Bruno, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Bari, 2004, pag 217 e successive: qui Munari si riferisce al Libro illeggibile pubblicato nel '55.

A questo punto, essendo l'analisi di questi dati raccolti, presto affrontabile, si passa alla ricerca dei materiali possibili da utilizzare per una sperimentazione creativa.

La creatività che si annuncia già nel problema posto, si lega in questo caso con la sperimentazione e la creazione di modelli.

Si cercano quindi tutte le carte possibili, dalle carte da stampa alle carte da imballaggio, dalle carte semitrasparenti a quelle texturizzate ruvide, lisce, carte fatte di recuperi, carte veline, carte paraffinate, catramate, plastificate, carte di pura cellulosa, carte di stracci, di paglia, carte vegetali, carte sintetiche, carte morbide, rigide, flessibili, e via dicendo.

In questo caso si fanno già delle scoperte perché se una carta è trasparente comunica la trasparenza, se è ruvida comunica la ruvidità. Un «capitolo» di carta da lucido (quella usata da architetti e ingegneri per i loro progetti) dà un senso di nebbia: sfogliando quelle pagine è come entrare nella nebbia. Questo effetto sarà da me poi utilizzato nel libro «Nella nebbia di Milano», pubblicato da Emme edizioni nel 1968. Insomma ogni carta comunica la sua qualità. E questo è già qualcosa per essere usato come elemento comunicante: si tratterà poi di collegare questa conoscenza con le altre che verranno fuori dalla sperimentazione.

Un'altra sperimentazione viene condotta sui formati delle pagine.
(...) ⁸¹

Il gioco sui formati e sui colori è gioco di invenzione dove si possono dare pagine con tagli orizzontali, verticali, obliqui, e comporre pagine bianche, nere, o di altri colori che sovrapponendosi creano altre forme, attraverso l'alternanza creano effetti ritmici, rompono l'effetto di monotonia di pagine tutte uguali.

I primi libri illeggibili vengono esposti per la prima volta a Milano nel 1950, nella Libreria Salto. Uno di questi, edito dal Museum of Modern Art di New York, viene là esposto nel 1967.

⁸¹ Munari, Bruno, *Da cosa nasce cosa*, op. cit.



Munari, Bruno, *Nella notte buia*, Corraini, Mantova (prima edizione per Corraini 1996)

Da questo tipo di sperimentazione sulla comunicazione del libro nascono *Nella notte buia*⁸², nel 1956, e, quasi tre decenni dopo, *I Prelibri*⁸³ (Danese 1980) ora nel catalogo Corraini, che configurano una sorta di palestra, abbecedario, grado zero del libro, dove i lettori sono invitati ad esplorare dodici libretti di formato quadrato 10X10 cm, adatti a mani di bambini di tre anni, di materiali e colori diversi come carta lucida rossa, legno chiaro, pannospugna arancione, panno rosa, cartoncino verde, cartone cuoio, fibralin, vipla, plastica rigida, cartone grigio. Essi propongono esperienze diverse, narrative, percettive, comunicative, tattili. Ognuno riporta la parola LIBRO in copertina, sia nella prima sia nella quarta, e quindi non ha un verso giusto e uno sbagliato. Fra bottoni, fettucce, tagli nelle pagine, rilegature differenti, *I Prelibri* sono testi che invitano alla esplorazione e alla memorizzazione di una esperienza ludica. Perché voler familiarizzare bambini così piccoli, pre-lettori, con pre-libri? Perché “i libri aiutano a vivere meglio”⁸⁴, afferma Munari.

⁸² Munari, Bruno, *Nella notte buia*, Corraini, Mantova (prima edizione per Corraini 1996).

⁸³ Munari, Bruno, *I Prelibri*, Corraini, Mantova, (3° edizione) 2008.

⁸⁴ Cfr. introduzione a *I Prelibri*, op. cit.



Munari, Bruno, *I Prelibri*, Corraini, Mantova, (3° edizione), 2008

Ancora una volta, nel raccontare la poetica dei Prelibri Bruno Munari parte da una domanda:

Come si fa a far capire ciò a quella gente che ha deciso di non interessarsi mai più di quegli oggetti che si chiamano libri, solo perché, a scuola, sono stati costretti a leggerne di noiosi e difficili? (...) La soluzione di questo problema di aumentare la conoscenza e di formare delle persone con mentalità più elastica e meno ripetitiva, sta nell'occuparsi degli individui mentre si formano. Mentre nei primi anni della vita, come insegna Piaget, si forma l'intelligenza. (...)

Noi sappiamo anche che nei primi anni di vita i bambini conoscono l'ambiente che li circonda attraverso tutti i recettori sensoriali e non solo attraverso la vista o l'udito, ma anche percependo sensazioni tattili, termiche, materiche, sonore, olfattive. (...) Ecco perché questi libretti sono soltanto degli stimoli visivi, tattili, sonori, termici, materici. Essi dovrebbero dare la sensazione che i libri sono degli oggetti fatti così e hanno dentro delle sorprese

molto varie. La cultura è fatta di sorprese, cioè di quello che prima non si sapeva, e bisogna essere pronti a riceverle e non a rifiutarle per paura che crolli il nostro castello che ci siamo costruiti⁸⁵.

Il rapporto fra Munari, i libri e i giochi per l'infanzia è un filo rosso che corre lungo tutta la produzione di questo artista, fin dagli esordi delle primissime macchine inutili, mobiles che venivano regolarmente messi nelle camere dei bambini, lungo poi la produzione fatta con Bruno Danese, editore di giochi e oggetti di design con cui pubblicava anche Enzo Mari.

Bruno Munari è stato anche uno straordinario maestro e operatore culturale autore di laboratori sensoriali dedicati ai bambini⁸⁶ dove si sperimentano, con giochi, esperienze, soluzione di problemi creativi e osservazione della realtà; le esperienze sono basate sulla convinzione, leonardesca, che il disegno prevede l'osservazione e quindi è un modo di conoscenza, e la conoscenza è strumento indispensabile per l'invenzione e la scoperta del mondo; queste ultime possono esistere grazie alla capacità di immaginare e progettare.



Bambini con uno de *I Prelibri*, fotografia tratta dal sito www.patamagazine.com

⁸⁵ Munari, Bruno, *Da cosa nasce cosa*, op. cit., pag. 232.

⁸⁶ Munari, Bruno, *Rose nell'insalata*, Corraini, Mantova, 2004; Munari, Bruno, *Disegnare un albero*, Corraini, Mantova, 2004; Munari, Bruno, *Laboratori tattili*, Corraini, Mantova, 2004.

Quindi le attività dello sguardo, come il disegno, l'esperienza percettiva del libro, e la soluzione di problemi progettuali sono chiavi utili per una nuova didattica e per una "progettazione esistenziale" che intenda allargare lo sguardo alla complessità dell'uomo e del suo rapporto con le cose del mondo.

Nei meccanismi dello sguardo e della conoscenza, della fantasia e dell'invenzione, si gioca, fin dai primissimi anni di vita, un tirocinio indispensabile dell'uomo, della sua intelligenza e della sua capacità di creare nuove possibilità. Infatti tutto avviene nel rigore della ragione, e nella convinzione munariana che la logica abbia una sua estetica.

L'esperienza di Munari appare tanto più rivoluzionaria quando si voglia considerare la distanza delle sue riflessioni e sperimentazioni dal pensiero pedagogico dominante in quegli anni. Mentre Munari proponeva l'incontro con il libro come esperienza plurisensoriale qualcuno scriveva che

l'albo illustrato, se pure senza parole, non può essere se non un
suscitatore di parole⁸⁷.

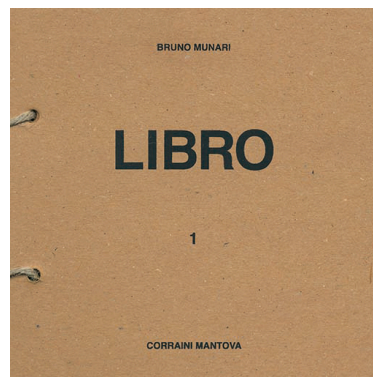
Riassume chiaramente alcuni anni dopo Roberto Farnè:

La cultura pedagogica italiana di quegli anni ignorava, per esempio, che Bruno Munari progettava e sperimentava da almeno dieci anni i suoi *libri illegibili*, fatti apposta per bambini che non sanno ancora leggere, dove veniva completamente capovolta la concezione tradizionale dell'oggetto-libro e le cui pagine erano costituite da materiali di diversa consistenza tattile e visiva. Autentici libri alternativi, assemblati e rilegati in maniera da facilitare la «lettura sensoriale» del bambino, questi libri di Munari hanno valorizzato l'esperienza più naturale e autentica del

⁸⁷ Flores D'Arcais, citato in Farnè, Roberto, *Iconologia didattica*, op. cit.

bambino collocandola su un piano di raffinata intenzionalità estetica.⁸⁸

La dimensione “astratta” del libro permette di ripensare il rapporto fra bambino e libro, e pone una cifra di riflessione importante nell’ambito della letteratura per l’infanzia, che ci sembra non abbia esaurito la sua spinta, bensì sia di grande attualità ancora oggi, dove alla crescita della produzione editoriale si accompagna la necessità di educare in primis gli adulti, al libro e al libro nell’infanzia⁸⁹ come luogo di incontro con la dimensione creativa, immaginativa e progettuale dell’uomo.



Munari, Bruno, uno dei i Prelibri, Corraini, 1980

Per Munari creatività è:

uso finalizzato della fantasia e dell’invenzione, in modo globale. La creatività è usata nel campo del design, considerando il design come modo di progettare, un modo che, pur essendo libero come la fantasia e esatto come l’invenzione, comprende tutti gli aspetti di un problema, non solo l’immagine come la fantasia, non solo la funzione come l’invenzione, ma anche l’aspetto psicologico, quello sociale, economico, umano. Si può parlare di design come progettazione di un oggetto, di un simbolo, di un ambiente, di una

⁸⁸ Farnè, Roberto, *ivi*, pagina 128.

nuova didattica, di un metodo progettuale per cercare di risolvere
bisogni collettivi.⁹⁰

Con la lente della pedagogia bertiniana⁹¹ è difficile resistere alla tentazione di applicare le osservazioni di Munari alla progettazione esistenziale, e accogliere dunque questo sguardo “globale” come invito a considerare il rapporto fra l’individuo e gli alfabeti che gli vengono proposti, all’insegna della complessità e di uno sguardo ecologico⁹² che comprenda il sistema flessibile e molteplice all’interno del quale avviene l’incontro fra il bambino e i problemi della conoscenza, le esperienze nuove, gli oggetti e i linguaggi, il libro.

Munari scrive che:

Il prodotto della fantasia, come quello della creatività e
dell’invenzione, nasce da relazioni che il pensiero fa con ciò che
conosce.⁹³

Ad esempio, il bambino “proietta tutto quello che sa su tutto quello che non conosce a fondo”⁹⁴ come facciamo tutti quando riconosciamo la faccia della luna, perché il volto umano è una delle prime forme che impariamo a riconoscere, e lo proiettiamo su un oggetto sconosciuto, per nominarlo, raccontarlo, farlo nostro.

Si tratterà di scegliere che cosa proporre ai bambini: quali alfabeti, quali storie per imparare a decodificare, inventare, riconoscere, conoscere, discutere, progettare anche l’esistenza, perché questi saranno lemmi per il dizionario infinito e personale del loro mondo. Dobbiamo prediligere libri per bambini ove essi possano trovare conferma a quello che già conoscono oppure dove si trovino porte per accedere a nuovi luoghi e nuove relazioni fra cose conosciute?

⁹⁰ Cfr. Munari, Bruno, *Fantasia*, Laterza, Bari, 1977, pag. 28.

⁹² Bateson, Gregory, *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977.

⁹³ Munari, Bruno, *Fantasia*, op. cit., pag. 32.

⁹⁴ *Ivi*.

La proposta di Munari è una diversità di offerta e il rapporto con la fisicità del libro e delle cose, la proposta di esperienze percettive ed estetiche, fin dalla prima infanzia. La lezione munariana sottolinea il valore enorme che la ricchezza e varietà di dati offerti al bambino può costituire, perché questi permetteranno successivamente di costruire (e di vedere) più relazioni possibili fra le cose, e di avere una migliore capacità di risolvere i problemi⁹⁵; nonché di incoraggiare l'esercizio delle risorse creative che servono per produrre nuove possibilità⁹⁶.

Anche la comunicazione deve tener conto dell'interlocutore, e l'interlocutore bambino costituisce una sorta di cartina di Tornasole della comunicazione stessa:

Supporti per la comunicazione visiva sono quindi il segno, il colore, la luce, il movimento...che vanno usati in rapporto a chi dovrà ricevere il messaggio.

(...) Per esempio il grado culturale di una certa massa di pubblico al quale si vuole dare una certa informazione, va considerato ma non nel senso in cui molti pubblicitari ancora oggi fanno: essi sostengono infatti che essendo una certa categoria poco intelligente, bisogna darle dei messaggi stupidi. Caso mai bisogna darli molto più chiari (il che comporta spesso un maggior lavoro di ricerca e quindi, tanto è lo stesso, non viene fatto). Con i bambini bisogna essere estremamente chiari, non stupidi, altrimenti i bambini, e chiunque abbia mentalità infantile, non capiscono addirittura. E questo lo sa bene chi fa buoni libri per bambini. Si tratta di un problema di chiarezza, di semplicità⁹⁷

Chi ha conosciuto personalmente Bruno Munari, come la libraia Giampaola Tartarini, ci ha raccontato che era “un signore incantevole”:

⁹⁵ Crf. Munari, Bruno, *Design e comunicazioni visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Edizioni Laterza, Bari, 1983. (prima edizione 1968).

⁹⁶ Materia centrale dell'empowerment è proprio quella di immaginare nuove possibilità esistenziali. Cfr. Brusciaglione, Massimo, *Persona empowerment. Poter aprire nuove possibilità nel lavoro e nella vita*, Franco Angeli, Milano, 2007.

⁹⁷ Munari, Bruno, *Design e Comunicazione visiva*, op. cit., pag 74.

aveva un modo di fare con i bambini che era stupefacente, per la sua gentilezza e dolcezza e per il fascino che emanava da questa figura dignitosa ed elegante.⁹⁸

Nel suo eclettismo, fu anche il direttore editoriale di una collana di albi illustrati nata nel 1972 e andata avanti per sei anni.

Gianni Rodari, Emanuele Luzzati, lo stesso Munari con lo pseudonimo di E.Poi, la coppia Lastrego-Testa, Enrica Agostinelli, Iela ed Enzo Mari, Aoi Kono, André Francois, Silvana Maiotti, il fotografo Mario de Biasi, Toti Scialoja, Luigi Malerba, Nico Orengo, Elve Fortis de Hieronymis, Coca Frigerio, Roberto Denti, Ivy Lepschy: questi solo alcuni dei nomi di grandi firme che, con testi inconsueti e raffinati, segni divertenti e di gran pregio vengono pubblicati nella nuova collana, che si chiama Tantibambini, che si propone di fare libri destinati a nuovi lettori:

una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti con le delle loro forze.⁹⁹

Si tratta di begli albi illustrati di un formato inusuale che riprende quello degli albi di fiabe degli anni '50, cm. 23 per 24, non più di 32 pagine, con rilegatura a punto metallico (e quindi economici ma privi di costa, fattore, come vedremo, non secondario) che rispondono ad un programma editoriale che viene dichiarato, nella quarta di copertina, ogni volta in maniera differente, ma sempre con il tono scanzonato e disarmante dallo stesso Munari.

⁹⁸ Intervista Libreria Giannino Stoppani, 5 settembre 2009.

⁹⁹ Boero, Pino, nell' articolo 14/8 dell'archivio del Centro Rodari di Orvieto scrive, "Il formato giusto, La collana Einaudi Tantibambini" www.rodaricentrostudiorvieto.org



Ibi Lepscky e Luciana Roselli, *Voglio una mela blu*, Tantibambini (n. 24), Einaudi, Torino, 1973

Silvana Migliorati, *A ognuno la sua casa*, Tantibambini (n. 52), Einaudi, Torino, 1975

Ambrogio Borsani, Paola Bianchetto, *Una pipa temporalesca*, Tantibambini (n. 56), Einaudi, Torino, 1976

Coca Frigerio, *Joe Virus*, Tantibambini (n. 44), Einaudi, Torino, 1974

Scrivo Boero:

sul terreno fertile e culturalmente già preparato dall'esperienza della Emme la collana offre una "molteplicità di stimoli testuali e visivi".¹⁰⁰

Ecco alcune delle presentazioni della collana, dalle quarte di copertina¹⁰¹. Sotto la dicitura: "Tantibambini Collana diretta da Bruno Munari" appaiono alcune frasi.

¹⁰⁰ Boero, Pino e De Luca, Carmine, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari, 2009.

Si nota che a volte esiste un riferimento al testo, ma più spesso si tratta di una specie di divertita e rapidissima “variatio” di dichiarazione poetica editoriale, più che una classica presentazione di collana, che di solito è unica.

Gli albi di Tantibambini contengono formule narrative e iconografiche su basi ideologiche e politiche, posseggono una idea di lettore ideale, il ciuffo ribelle e impertinente di un monello pensante, in grado di scoprire l’universo in un armadio, senza bisogno di magia, perché la realtà è uno degli ingredienti più ricercati, nel libro per bambini.



Cristina Lastrego e Francesco Testa, *I tarocchi col porcello*, Tantibambini (n. 31), Einaudi, Torino, 1974

Isobel Harris e André François, *Il piccolo marroncini*, Tantibambini (n. 11) Einaudi, Torino, 1972

Sono soprattutto narrazioni del mondo, godibili, realistiche, verosimili, divertenti, insomma storie. Per esempio la storia di tre amici¹⁰² che hanno bisogno di un quarto per poter giocare a carte, e rapiscono un porcello per questo scopo. Quando finiscono ubriachi e beffati ecco la morale della favola “chi gioca ai tarocchi col porcello perde tutto e finisce poverello”. Una storia certo non vera, ma verosimile, allegorica, divertentissima!

¹⁰¹ Questi albi sono fuori catalogo da anni e ora piuttosto rari. Disponendo di una piccola collezione personale troviamo di una qualche utilità riportare qui documentazione relativa ad alcuni di questi.

¹⁰² Lastrego, Cristina e Testa, Francesco, *I tarocchi col porcello*, Tantibambini (n. 31), Einaudi, Torino, 1974.

Storie semplici ma complicate che, pur essendo senza streghe e senza fate, piacerebbero a un calcolatore elettronico per le loro possibilità combinatorie. Il principe è uscito dal castello: è andato a comperarsi un litro di latte.¹⁰³

Fiabe della nostra epoca, senza streghe e maghi, principi e castelli. Storie raccontate più con le immagini e i colori che con le parole. Fiabe e storia alle quali i bambini sono invitati a collaborare.¹⁰⁴

Si tratta di piccoli manifesti di un metodo, di uno sguardo critico che vede nei libri per bambini il luogo di un possibile riscatto, di un modo autentico e onesto di raccontare il mondo nella sua complessità: è la sensibilità di un'epoca in cui la ragione era divenuta il primo degli strumenti pedagogici, in cui si rifuggiva in qualche modo dalle blandizie imputate al fiabesco e al fantastico, e in cui si affacciavano nei libri per bambini tematiche come l'ecologia, il conflitto psicologico, sfide nuove nel tempo in cui gli italiani hanno ritrovato da poco il benessere economico: sono piccolissimi saggi di critica alla letteratura per l'infanzia, che vogliono comunicare agli adulti responsabili delle scelte di lettura dei bambini.

A volte le storie sono firmate da E. Poi. Si tratta dello pseudonimo dello stesso Munari.

Ecco alcune di queste:

Un prato può essere una favola, la libellula è più bella della fata, la cavalletta è molto misteriosa. Il calabrone è un mago perché vola stando fermo. I grandi sono i lupi.¹⁰⁵

¹⁰³ Buzzi, Aldo e Frigerio, Coca, *Segui la pista...*, Tantibambini (n. 15), Einaudi, Torino, 1973.

¹⁰⁴ Harris, Isobel e François, André, *Il piccolo marroncini*, Tantibambini (n. 11) Einaudi, Torino, 1972.

¹⁰⁵ Munari, Bruno e Corona, Florenzio, *L'esempio dei grandi*, Tantibambini (n. 57), Einaudi, Torino, 1976.

Fiabe e storie semplici, semplicissime e pur misteriose. A qualcuno addirittura inspiegabili, ad altri normalissime. Comunque, inverosimili anche se reali. Le streghe sono andate a prendere un caffè avvelenato con i maghi. Il caffè era offerto da una bella principessa.¹⁰⁶

Storie e favole e fiabe e filastrocche senza maghi, senza streghe, senza principi da invidiare e senza principesse sciocche. Storie semplici della nostra epoca, storie vissute come questa di Joe Virus che tutti viviamo senza far niente, mentre i bambini ascoltano incantati la storia della principessa innamorata di quel bamba di p.¹⁰⁷

Sembra evidente che il pensiero sul libro per bambini in Italia fosse maturato, con improvvisa accelerazione nei pochi anni precedenti, e con esso la necessità di esprimerlo:

Storie e fiabe finte che sembrano vere, con personaggi e ambienti completamente inventati, come in un ambiente nel quale si svolge un'azione reale, mentre la situazione si capovolge e rivela il suo lato nascosto¹⁰⁸

Storie e fiabe finte che sembrano vere, con personaggi e ambienti completamente inventati, come in uno spettacolo artificiale nel quale si svolge una azione reale, mentre la situazione si capovolge e rivela il suo lato nascosto¹⁰⁹

¹⁰⁶ Verna, Gabriella, *Storia di due scarpe*, Tantibambini, (n. 35), Einaudi, Torino, 1974.

¹⁰⁷ Frigerio, Coca, *Joe Virus*, Tantibambini (n. 44), Einaudi, Torino, 1974.

¹⁰⁸ Orengo, Nico, *Lastrego e Testa*, Nochenò (n. 47), Einaudi, Torino, 1974

¹⁰⁹ Lastrego, Cristina e Testa, Francesco, *I tarocchi col porcello*, Tantibambini (n. 31), Einaudi, Torino, 1974.

Fiabe e storie semplici per i bambini che non sanno ancora leggere ma che parlano con gli animali. Torno subito.¹¹⁰

Storie e fiabe (e anche favole e filastrocche) semplici e complicate, ma sempre senza streghe e maghi, principi e principesse. Storie raccontate più con le immagini che con le parole. Storie alle quali i bambini già collaborano.¹¹¹

Fiabe della nostra epoca, senza streghe e maghi, principi e castelli. Storie raccontate più con le immagini che con le parole. Fiabe e storie alle quali i bambini sono invitati a collaborare.¹¹²

Libri di immagini dove sembra che non accada niente, invece a guardar bene si scoprono tante cose che non si trovano nei libri dove accade tutto.¹¹³

Fiabe e storie semplici senza fate e senza streghe, senza castelli lussuosissimi da invidiare e principi da imitare. Fiabe di oggi per i bambini di oggi. Si può inventare una fiaba fantastica anche senza le streghe?¹¹⁴

Favole semplici di storie complicate fatte di fatti contro la natura. Mostri affaristi, assassini di alberi, sfruttatori, speculatori, distruttori analfabeti. Altro che principi e fate. Poi altre dolci fiabe.¹¹⁵

¹¹⁰ Marantonio, Ugo, *Nemici amici*, Tantibambini (n. 45), Einaudi, Torino, 1974.

¹¹¹ Hale, Irina, *Diciotto l'orsacchiotto*, Tantibambini (n. 30), Einaudi, Torino, 1974.

¹¹² Harris, Isobel e François, André, *Il piccolo marroncini*, Tantibambini (n. 11) Einaudi, Torino, 1972.

¹¹³ Borsani, Ambrogio e Bianchetto, Paola, *Una pipa temporalesca*, Tantibambini (n. 56), 1976.

¹¹⁴ Lepsky, Ibi e Roselli, Luciana, *Voglio una mela blu*, Tantibambini (n. 24), Einaudi, Torino, 1973.

¹¹⁵ Migliorati, Silvana, *A ognuno la sua casa*, Tantibambini (n. 52), Einaudi, Torino, 1975.

Nonostante la novità di proposte, la varietà di linguaggi, il pregio innegabile di alcuni albi di questa collana, il suo successo commerciale non fu invece quello sperato, e “Tantibambini” chiuse nel 1978.

C’è chi scrive, come Boero, che le ragioni dell’insuccesso dovettero legarsi alla cattiva distribuzione: la rete delle cartolibrerie non era quella di tradizione einaudiana. Chi addirittura dice che i librai quando la distribuzione li coinvolse, remarono contro, perché il prezzo di copertina era troppo basso e non ci guadagnavano. C’è però un’altra possibile spiegazione, che a noi sembra più convincente.

La progettazione editoriale di questa collana fu condotta secondo il metodo rigoroso di Munari: vennero coinvolte diverse figure nella redazione secondo il metodo della progettazione.

Un lavoro alchemico che mise attorno ad un tavolo i grafici, i designer, gli illustratori, l’art director della grande casa editrice torinese.

A quell’autorevole consesso mancava la voce di un librario, ricorderà più tardi Bruno Munari, una voce che avrebbe, forse, obbligato il grande genio a soffermarsi sulla necessità di una costa, di un dorso, di quei millimetriche permettono al libro di occupare uno spazio verticale, di essere immediatamente riconosciuto, affiancato ai suoi simili, esaltato dalla presenza degli altri. O forse no, perchè lui la volle così, senza cordonatura, per offrire un prodotto di qualità ad un prezzo accessibile a tutti, un prodotto diverso da tutto ciò che era presente sul mercato in quel momento¹¹⁶

Paradossalmente fu proprio il corpo del libro, di cui Munari è teorico, innovatore e abilissimo forgiatore, a tradire il progetto stesso. Ogni libraio sa che un libro senza costa è praticamente un libro invisibile nello scaffale...

¹¹⁶ Cfr. Sola, Silvana in *L'imperatore è i suoi vestiti!?*, Giannino Stoppani Editore, Bologna, 2002.

Oggi l'opera di Munari è tutta edita da Corraini e se facciamo *Rose con l'insalata*, se possiamo tutti, ma proprio tutti *Disegnare un albero*, e se il libro per bambini si configura, in maniera crescente, negli ultimi tre decenni e crediamo oltre, come spazio di grande creatività editoriale, artistica e pedagogica, lo dobbiamo anche a lui.

C come Coccinella e il libro-gioco

Sempre in quello stesso 1967 che abbiamo già preso come data di riferimento, anche la giovane editor Loredana Farina esordiva al mestiere di “far libri per ragazzi”.

La lettura di un suo bel libretto, da lei autoprodotta nel 2004 in tiratura limitata con il titolo di *Il libro gioco. Un po' mestiere un po' passione*¹¹⁷ fornisce interessante testimonianza diretta sullo stato dell'editoria per ragazzi a partire da quella data in poi, dalla prospettiva di chi lavorava in una casa editrice come editor e che dopo quasi dieci anni decise di avviare l'innovativa esperienza della Coccinella Editrice.

Il mestiere di editor, che Loredana Farina svolgeva presso la AMZ, era in quegli anni un'attività di tipo artigianale, organizzata con una “cadenza da laboratorio di sartoria” dove gli strumenti erano le forbici, colla e tipometro, con cui si confezionavano i menabò con le impaginazioni.

I libri venivano sfornati secondo i gusti e le preferenze delle nonne e delle zie nate anteguerra, che li avrebbero comprati nelle cartolerie sotto casa e amorosamente impacchettati per regalarli a ignari nipoti appena comunicati o cresimati.

In quegli anni i libri per ragazzi uscivano a Natale e in occasione di ricorrenze che scandivano un calendario minoritario del lavoro editoriale. Venivano implacabilmente ridotti i romanzi classici (censurando interi passi secondo discutibili

¹¹⁷ Farina, Loredana, *Il libro gioco. Un po' mestiere, un po' passione*, Milano, 2004; da cui provengono, ove non altrimenti indicato, tutte le citazioni del presente paragrafo.

preoccupazioni morali e pedagogiche); si affidava la scrittura di testi nuovi a bravi insegnanti in pensione; si producevano libri di divulgazione solo per maschi (“per le bambine: niente”). Per i bambini piccoli si pubblicavano solo fiabe classiche, per i piccolissimi invece niente. Libri a fisarmonica, cartonati, venivano dall’Olanda. Circolavano in quegli anni anche albi da colorare (editi da Mondadori), con forbici e coccoina allegate, e albi attivi (a volte anche belli, ad opera di illustratori anonimi). È più o meno questo il panorama italiano dove le eccezioni, come sempre, spiccano:

Forse solo la mitica signora Rosellina Archinto aveva coi libri per ragazzi un rapporto più laico: i tempi delle uscite non erano prevedibili e le illustrazioni dovevano piacere almeno a lei.

E ancora:

I libri di Gianni Rodari, che allora cominciavano a diffondersi, venivano voracemente letti prima di tutto dagli addetti ai lavori e dai genitori. Dei disegni di Munari per l’edizione Einaudi non si parlava molto e suscitavano comunque indifferenza. Anche in me.

Bruno Munari però viene interpellato dal gruppo editoriale per dire la sua a proposito di una serie di libretti sui cicli della natura creati dal grafico Giorgio Vanetti, autore tra l’altro di un manifesto per una fiera del pollo dove l’uovo era rappresentato da un foro ovale nella carta.

Proprio l’autore del foro nel foglio sarà con Loredana Farina, e altre tre persone, nel team che decide nel 1977 di fondare La Coccinella Editrice, un gruppo indipendente che si dedica alla pubblicazione di libri per bambini piccoli. Primi progetti, presentati alla Fiera di Bologna di quell’anno, sono alcuni albi di attività e due “libri coi buchi”, figli dell’idea nata per la fiera del pollo. Sono questi, e la storia lo confermerà, la vera novità del neonato gruppo editoriale.

I libri con i buchi, cartonati e fustellati, rilegati con spirale metallica, contengono storie brevi spesso in rima, per bambini piccoli.

Da *Brucoverde*¹¹⁸ e *Il gufo... e gli altri*¹¹⁹, vengono lo stesso anno pubblicati in Germania e in Francia, in seguito agli incontri che hanno luogo alla Fiera di Francoforte.



Brucoverde, Vanetti Giorgio e Mantegazza Giovanna, I nuovi libri con i buchi, Coccinella, Milano, 1998 (prima edizione 1977)

Divengono popolarissimi e amati, sono riconoscibili al primo sguardo e vengono tutt'ora ristampati.

Per realizzarli, oltre a una nuova concezione del progetto libro e del bambino lettore c'è anche una ricerca tecnica, in particolare cartotecnica: l'editore si rivolge ad uno scatolaio, e più tardi ad un produttore di copertine di dischi. Il libro ha un'altra forma, servono altre macchine per realizzarlo, altri percorsi per confezionarlo e rilegarlo, perché diventi un oggetto nuovo, un libro-gioco per piccole "mani bambine".

Bruno Munari, descriverà così questa esperienza:

Una volta i libri erano di solo testo,
con qualche illustrazione in bianco e nero,
e la comunicazione avveniva attraverso la letteratura;

¹¹⁸ Vanetti, Giorgio e Mantegazza, Giovanna, *Brucoverde*, Coccinella, Milano, 1998 (prima edizione 1977).

¹¹⁹ Vanetti, Giorgio e Farina, Loredana, *Il gufo e gli altri*, Coccinella, Milano, 1977.

anche le poche illustrazioni
non erano progettate per completare la comunicazione verbale,
ma solo come ornamento aggiunto.

Il libro non era considerato come oggetto comunicante in sè, ma
come supporto per la letteratura.

Oggi invece si è finalmente scoperto che l'immagine comunica,
Anche il colore, le forme, il tipo di carta o cartone,
La grandezza dei caratteri tipografici o la forma stessa delle lettere,
e comunica anche tutta la tecnologia editoriale
e cioè le fustellature, gli spessori, la rilegatura...

Oggi finalmente siamo nella «comunicazione visiva»
E non solo visiva ma anche tattile, termica, plurisensoriale.

Cosa fa un bambino che prende in braccio un gatto?
Compie un'azione che interessa tutti i suoi sensi:
Sente la morbidezza del pelo, sente il peso, vede il colore del gatto,
Sente il calore, sente la voce, l'odore

In natura queste comunicazioni sono sempre state plurisensoriali.
È evidente che un bambino di fronte a un libro
Che gli occupa uno solo dei suoi recettori sensoriali,
Sia meno interessato che di fronte a un libro
da toccare, da manipolare, guardare, trasformare,
e anche leggere quanto basta per completare l'informazione
globale.

Quelli della Coccinella hanno avuto il coraggio di impostare
Una vera casa editrice
solo di libri di comunicazione visiva e tattile,
hanno inventato un nuovo modo di fare libri per bambini,
e non hanno bisogno di essere incoraggiati o aiutati
dato che questi libri hanno grande successo anche all'estero.

Libri/giocattolo, libri a sorprese visive, libri che si trasformano,
Libri nei quali puoi infilare le dita,

Libri adatti ai bambini, finalmente!¹²⁰

Ci preme qui sottolineare come il valore dell'esperienza di Coccinella si iscriva in anni decisivi per l'editoria italiana per bambini, in cui si conquistarono e crearono alcune idee e innovazioni brillanti che non sempre, in seguito, manterranno tutte le promesse germogliate dal fertile atteggiamento sperimentale e soprattutto culturale di quel periodo¹²¹.

Arrivati agli anni Ottanta la cultura del libro per la prima infanzia, come il mercato, fa sue a poco a poco le conquiste di quei pionieri e sperimentatori che ne avevano ampliate le frontiere:

- L'albo per bambini è oggetto di progettazione, sperimentazione e comunicazione in sé; la cultura del progetto, del gioco e la cartotecnica hanno una particolare importanza nel produrre libri destinati alla prima infanzia.
- L'editoria per l'età prescolare si configura come un campo in espansione, con sue proprie specificità e una sua cultura, nutrita dal confronto internazionale, in particolare alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna e a quella di Francoforte.
- L'evoluzione del mercato stimola in quegli anni l'apertura di librerie e settori specializzati; le cartolibreria, dove fino ad allora si vendevano i libri per bambini vanno esaurendo così la propria funzione.
- Il mestiere di editore per bambini assurge a nuova e specifica dignità professionale e coniuga amore per il libro e per l'immagine al rispetto per l'infanzia nelle sue modalità percettive, estetiche, intellettuali ed emozionali di essere umano in crescita.

¹²⁰ Nel Catalogo ragionato di Coccinella, pubblicato per il primo decennio della casa editrice 1977-1987.

¹²¹ Nel 1989 la Coccinella viene rilevata dal gruppo editoriale RCS. Alla scadenza del primo contratto biennale Loredana Farina lascia la redazione.

Le parole di Loredana Farina ci consegnano un vivace e significativo ritratto di un atteggiamento di attenzione reale e di stupore verso il rapporto fra bambino e libro, che ci piace qui riportare:

Un giorno, ero a *La libreria dei ragazzi*, quando entrò una mamma con la sua creatura di pochi anni. Mentre la mamma si intratteneva a parlare con Roberto Denti, il piccolo sgattaiolò verso gli scaffali con tanti libri in bella mostra, compresi i primi due titoli de *I libri coi buchi* e infilò immediatamente il ditino nel buco della mela. Per me questa è stata la prima e la più importante ricerca di mercato compiuta sul campo.

Nel nostro gruppo di lavoro, infatti, non c'è stato un pedagista che dicesse: “i bambini percepiscono così, i bambini hanno bisogno di questo, i bambini hanno difficoltà a fare quello”. Sono cose, queste, che ho imparato dopo, un po' per volta, guardando come i bambini maneggiano i libri e ascoltando alcuni preziosi consigli di maestre, librai e bibliotecari.

Oltre ai libri coi buchi vennero tanti altri albi, con il segno di Nicoletta Costa, Giulia Orecchia, Emanuela Bussolati e molte altre (e altri) illustratori e autori che inventano parole, figure e libri-gioco di carta e cartone per bambini.

Fare i libri a misura di bambino (in special modo per la prima infanzia), scrive Loredana Farina, in quegli anni la porta a poter definire tempo dopo alcune regole dettate dall'esperienza.

Ci sembrano interessanti, dal punto di vista di chi si occupa di pedagogia e pratica educativa, con particolare attenzione alla prima infanzia, ancora attuali e non scontate, e per questo ne riportiamo qui alcune:

La prima. Il cartone è di gran lunga il materiale ideale per i libri destinati ai bambini piccoli, perché col suo spessore non penalizza le loro mani ancora inesperte ed evita di trasformare lo sforzo in fatica frustrante.

(...)

La quarta. Il bianco è il luogo delle possibilità. Le immagini campite sul bianco sono più leggibili. Il bianco fa silenzio intorno e permette all'attenzione di concentrarsi sull'immagine e su quello che racconta.

La quinta. Perché i buchi - le fustellature del cartone - che rendono il libro simile a un oggetto, a una scultura, creano tanta complicità fra libro e lettore? È perché hanno un effetto ipnotico? È perché sono come gallerie in cui entrare e scappar fuori? È perché i buchi sono vuoti da riempire? Perché sono un mistero come la pancia della mamma? Ecco perché i buchi funzionano nei libri per bambini: perché reggono e sostengono tante domande. E in ogni caso funzionano soprattutto se vengono proposti al lettore come un codice informativo preciso, né casuale né generico.

La sesta. Ci sono fatiche che valgono davvero la pensa. Rilegato con la spirale, il libro sta sempre perfettamente aperto, cosa della quale il lettore piccolo ha un gran bisogno. Non fu semplice far accettare a librai e bibliotecari un'alternativa al dorso tradizionale, col titolo stampato sulla costa. Ma alla fine, questo elemento così atipico è diventato quello di più immediata riconoscibilità: negli scaffali, a prendere un libro-gioco, si va con mano sicura, anche da parte dei bambini.

La settima. Imboccata la strada del libro-gioco, articolare la ricerca solo su questo e trattare il bambino come un lettore vero e proprio, diversificando il più possibile le proposte: che gli permettano di avvistare nuovi orizzonti, che lo incoraggino ad uscire allo scoperto, che lo facciano crescere, insomma.

La ricerca sul libro-gioco, nata in quegli anni insieme ai buchi della Coccinella, ha portato negli anni successivi, fino ai giorni nostri, a una produzione ampia e diversificata di libri con forme e fruizioni inusuali e prima impensate: libri pop-up, dove le immagini saltano su e conquistano la terza dimensione, grazie alla sapienza cartotecnica e al progetto dell'autore; libri di materiali inattesi come la gomma e la

stoffa, che si usano nel bagnetto, durante il pasto o come cuscino, e che si possono assaggiare e mordere; libri che si smontano e si rimontano per giocare, socializzare, ricostruire il filo delle storie, vedere tutte le immagini sul pavimento; libri con dinosauri e squali dentuti cui si può mettere un dito in bocca; libri animati con elementi che si muovono: cagnolini che scondinzolano, linguette per giocare, finestrelle per far apparire o scomparire le figure; libri con i buchi per guardare e guardarsi a vicenda; libri con fustellature per proiettare le ombre sul muro e raccontare attraverso la luce; libri giganti per giocare a teatro, per nascondersi fra le pagine, per creare architetture impreviste dove rifugiarsi per leggere le figure.

Sono oggetti speciali:

Sono oggetti di confine: non sono solo libri, anche se ne mantengono spesso l'aspetto esterno, e non sono completamente giocattoli, perché il materiale di cui sono fatti – derivato dalla cellulosa – li allontana da questa categoria.

Sono mutanti, oggetti di confine, appunto, e la loro caratteristica è che il cartone di cui sono fatti non ha funzione di supporto su cui stampare parole e immagini, ma è una struttura, una forma, ed essa stessa comunica messaggi conoscitivi ed emozionali, racconti insomma da leggere e da esplorare con gli occhi e con le mani. La lettura dei libri gioco è una lettura da fare con tutti i sensi. Si può dire che i libri gioco siano insieme contenitore e contenuto.

Negli ultimi anni, essi sanciscono il loro carattere trasversale incontrando un grande successo di pubblico, e divengono oggetti di desiderio non solo per bambini, travalicando le frontiere un tempo insieme anguste e incerte dell'editoria per l'infanzia, per essere destinati come doni speciali ad adulti amanti del libro, dell'arte e della carta, alla ricerca dello stupore bambino suscitato dal libro-gioco quando è raffinato, quando è autentico luogo di creazione artistica e cartotecnica.

Fra i pop-up pubblicati negli ultimi anni, che conoscono molte traduzioni e ristampe, si distinguono le brillanti creazioni poetiche, anche di classici, di Robert

Sabuda. Grande successo di pubblico, trasversale per età, è *Il Punto Rosso*¹²², edizioni Panini e i successivi di Carter. Mentre scriviamo è da poco in libreria *Popville*¹²³ di Corraini.

Per i piccolissimi, coniugando l'arte astratta con l'arte della fustellatura, nascono in Francia i libri cartonati di un artista contemporaneo innamorato dei libri per bambini, Hervé Tullet: esperienze di colore, forma, luce e corpo del libro capaci di incantare anche bambini di pochi mesi e soprattutto invitare genitori e parenti a sperimentare insieme a loro l'incontro con il libro, nella sua valenza centrale di agente e mediatore di relazione.

Tutt'ora in Francia, in Inghilterra, in Germania, in USA, lo scaffale dei board books, cioè dei libri cartonati destinati alla prima infanzia, è di gran lunga più ricco di quello italiano¹²⁴.

Il mercato sta scoprendo da noi solo negli ultimi anni, grazie anche a progetti dedicati al primissimo approccio fra bambino e libro¹²⁵ che esiste uno spazio vacante e si cominciano a vedere traduzioni di board books pubblicati all'estero, che vengono accolti entusiasticamente dai lettori, come è successo con *Faccia Buffa*¹²⁶.

La Coccinella, a più di trent'anni dall'invenzione dei libri coi buchi, passata sotto altri gruppi editoriali, e impegnata più nelle ristampe che nella ricerca, ha tutt'ora uno spazio dominante nello scaffale dei nostri asili nido e nell'offerta bibliografica per la primissima infanzia, nonostante quelle innovazioni siano nel frattempo divenute conquiste e si tratti ora di libri divenuti oramai classici.

¹²² Carter, David. A., *E... un punto rosso*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2004.

¹²³ Bois Robert, Anouck, Rigaud, Luis, Sorman, Joy, *Popville*, Corraini, Mantova, 2009.

¹²⁴ Durante l'edizione 2010 della Fiera del libro viene presentata in Sala Borsa una mostra bibliografica internazionale dedicata ai libri cartonati, dal titolo "Gli indistruttibili", a cura della Cooperativa Giannino Stoppani, in collaborazione con Bolibrì e Fiera del libro per ragazzi. Il catalogo, in edizione limitata, viene pubblicato da Coccinella.

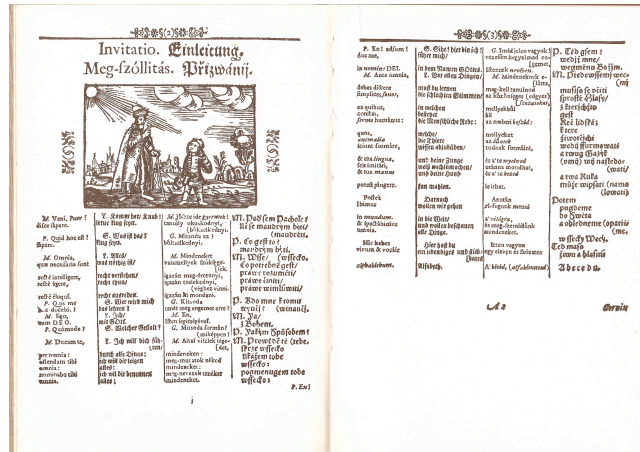
¹²⁵ "Amare la lettura attraverso un gesto d'amore: un adulto che legge una storia. Ogni bambino ha diritto ad essere protetto non solo dalla malattia e dalla violenza ma anche dalla mancanza di adeguate occasioni di sviluppo affettivo e cognitivo. Questo è il cuore di Nati per Leggere" Dal sito: www.natiperleggere.it. Nato nel 1999 il progetto ha l'obiettivo di promuovere la lettura ad alta voce ai bambini di età compresa tra i primissimi mesi di vita e i 6 anni attraverso una alleanza fra pediatri e bibliotecari. Il progetto si ispira all'americano *Born to read* e fornisce materiale informativo attraverso massicce campagne rivolte in primo luogo ai genitori.

¹²⁶ Smee, Nicola, *Faccia Buffa*, Ape Junior, Milano, 2006.

Molto resta ancora da fare. Il confronto internazionale e le riflessioni sul “leggere prima di leggere¹²⁷” rimangono ancora spazi da esplorare, per una ricerca editoriale e per una educazione della prima infanzia in grado di dialogare con i nostri tempi.

¹²⁷ Cfr. Cardarello, Roberta e Chiantera, Angela (a cura di), *Leggere prima di leggere. Infanzia e cultura scritta*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze, 1989.

Gli antenati



Riproduzione Anastatica di Comenii, Johannes Amos, Orbis Sensualium Pictus Quadrilinguis hoc est: Omnium fundamentalium, in mundo rerum, e in vita actionum, Pictura e Nomenclatura, Latina Germanica Ungarica e Bohemica cum titulorum iuxta atque Vocabulorum Indice, edizione Leutschoviae, Tyras Samuelis Brewer, 1685; grafiche Jindrik Kovarik, 1989.

Magister: Veni, puer! disce sapere. *Puer:* Quid hoc est, Sapere? *Magister:* Intelligere recte, agere recte, et eloqui recte omnia necessaria. *Puer:* Quis docebit me hoc? *Magister:* Ego, cum DEO. *Puer:* Quomodo? *Magister:* Ducam te per omnia. Ostendam tibi omnia. Nominabo tibi omnia. *Puer:* En adsum; duc me in nomine DEI. *Magister:* Ante omnia debes discere simplices Sonos, ex quibus Sermo humanus constat; quos Animalia sciunt formare, et tua Lingua scit imitari, et tua Manus potest pingere. Postea ibimus Mundum, et spectabimus omnia. Hic habes alphabetum vivum et vocale.

Jhoannes Amos Comenius, Introduzione di Orbis Sensualium
Pictus

Per tracciare sinteticamente la genealogia di ciò che oggi viene chiamato comunemente picturebook o albo illustrato, risaliamo la linea del tempo di alcuni secoli, fino ad incontrare alcuni degli antenati di questa specifica forma letteraria e artistica dedicata ai bambini.

Lo scopo che ci prefiggiamo qui è solamente di riconoscere alcuni degli antenati di questa forma d'arte, al fine di poterla meglio osservare oggi, e magari ritrovarne caratteristiche costanti o cifre specifiche, dialoghi intertestuali ed evoluzioni relative a libri che hanno segnato svolte epocali nell'evoluzione del libro con figure pensate per l'infanzia.

Nell'albero genealogico dell'ampia famiglia del libro contemporaneo troviamo una biforcazione storica nel momento in cui la forma del *codex* sostituisce il *volumen* a rotolo precedente per diventare il principale supporto del testo.¹²⁸

Storicamente, i primi libri che vengono destinati ai bambini sono, nella cultura italiana, modesti abbecedari, opere didattiche che narrano le storie della Bibbia e dei Santi, antologie per le scuole monastiche curate da eruditi di appartenenza ecclesiastica, mentre nelle isole britanniche si diffondono racconti e poemi legati ai miti della tradizione celtica o anglosassone.

I libri dunque sono illustrati ben prima dell'avvento della stampa a caratteri mobili con l'invenzione operata da Johann Gutenberg (1455). Nella Grecia antica si illustravano Virgilio e Omero, con le miniature si abbellivano i codici nel medioevo.

I primi metodi di riproduzione usano il legno, l'incisione, per imprimere immagini sulla carta.

Nel XV secolo, sempre con finalità pedagogiche e didattiche, nacquero diversi testi destinati ai bambini. Grande fortuna ebbe in Europa il: *Book of courtesye* (1477), contenente poemi rimati per il comportamento del bambino saggio; stampato dal primo stampatore inglese, William Caxton, che stampò anche *La morte di Artù* di Thomas Malory nel 1485, base dei successivi adattamenti delle leggende arturiane, esso ebbe grande successo anche fra i bambini dell'Occidente europeo. In tutto l'occidente romanzo, ma anche in Germania e nelle isole Britanniche, erano molto diffuse le *Favole* di Esopo e quelle del *Romanzo di Renard*, la celebre raccolta in versi con la volpe (astuta e intelligente) e il lupo Ysengrin (la forza bruta). Anche nel nostro sud, così come nelle *Fiabe Italiane* raccolte da Italo Calvino¹²⁹, si ritrovano le storie di Comare Volpe e Compare Lupo.

¹²⁸ Cfr. Baroni, Daniele, *Un oggetto chiamato libro. Breve trattato di cultura del progetto*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2009; Van der Linden, Sophie, *Lire L'Album*, L'Atelier du Poisson Soluble, Paris, 2007.

¹²⁹ Calvino, Italo, *Le Fiabe Italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni*, Oscar Mondadori, Milano, 1995.

Fra i primi esempi di libro illustrato destinato specificamente ai bambini si trova il *Kunst und Lehrbüchlein* (libro d'arte per l'apprendimento dei giovani), pubblicato nel 1580 a Francoforte.

In una delle pregevoli xilografie (The reader) si vedono bambini impegnati nella lettura di un "horn book", cioè il tipico protolibro diffuso a partire dal XVI secolo nelle isole britanniche: non aveva la forma di un libro moderno, bensì si trattava di un foglio-tavoletta con cornice e maniglia, solitamente supporto per l'alfabeto, il Credo, i numeri romani.



Horn-Books. Pictorial, from Andrew Tate, *History of the Horn-Book*, Vol. 1, 1896, 109-110. Children's Literature Collection

Nel corso del XVII secolo si diffuse la lettura di libretti di 16 o 32 pagine non rilegate, diffuse dai venditori ambulanti, testi di modesta fattura che contenevano letteratura popolare, romances o ninna nanne.

Considerato con ampia condivisione il vero capostipite dell'albo illustrato è *l'Orbis Sensualium Pictus* (Il mondo figurato delle cose sensibili) del maestro boemo Joannes Amos Comenio.

Pubblicata nel 1658 a Norimberga, l'opera ha come sottotitolo *Omnium fundamentalium in mundo rerum & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura* e racconta, meticolosamente suddiviso in 150 argomenti, corredati da altrettante incisioni, il mondo ai bambini. Le figure sono dominanti rispetto al testo scritto, e sono accompagnate da didascalie in latino e tedesco che riportano nomenclatura e

informazioni sintetiche sugli oggetti o concetti rappresentati. Il testo ebbe grande fortuna e fu tradotto ovunque, in Europa e in Asia¹³⁰.

La “visività totale” di Comenio

L’educatore Comenio, consapevole del fascino che le figure operano sull’attenzione del bambino, sulla sua curiosità e sul piacere che egli prova nell’apprendere, crea il primo esempio di sussidiario destinato all’uso scolastico nella scuola elementare, un’opera fondata su intuizioni destinate ad influenzare l’iconologia successiva.

Comenio andava riflettendo da alcuni anni sull’importanza delle immagini nell’educazione e aveva già esposto nella sua importante *Didactica Magna* del 1657 alcune riflessioni destinate a rivoluzionare la didattica moderna.¹³¹

Preso in considerazione un contesto di “scuola materna” con cui identificava la casa e la famiglia del bambino, il maestro boemo indicava nel “libro di figure” un alleato fondamentale nell’educazione del bambino, utile ed efficace per l’apprendimento infantile non solo rispetto alla conquista della lettura come alfabetizzazione, ma prima di tutto in quanto processo di attribuzione di senso, dunque di lettura del mondo.

Tutto è visibile per Comenio, sperimentabile, rappresentabile e raccontabile, perché l’attribuzione di senso passa attraverso l’educazione allo sguardo, alla visione, che prevede sempre una prospettiva sia per chi guarda sia per chi indica, rappresenta, illustra, cioè rende visibili e chiare le cose. Riconosciamo una cifra di modernità anche nell’attenzione qui dedicata in specifico ai bambini fino ai sei anni.

A questa età infatti si devono esercitare moltissimo i sensi in rapporto alle impressioni degli oggetti esterni e, fra questi, soprattutto la vista: otterremo questo se metteremo sotto i loro

¹³⁰ Cfr. Boero, Pino e De Luca, Carmine, *Storia della letteratura per l’infanzia*, op. cit.

¹³¹ Cfr. Farnè, Roberto, *Iconologia didattica*, op. cit.

occhi tutte le nozioni basilari della fisica, dell'ottica, dell'astronomia, della geometria (...). In questo libro, infatti, si possono dipingere monti, valli, alberi, uccelli, pesci, cavalli, buoi, pecore, uomini di età e grandezza diversa. E anche le luci e le tenebre, e il cielo con il sole, la luna e le stelle e le nubi e inoltre i colori dell'arcobaleno. E ancora tutti gli utensili domestici e delle officine come pentole, piatti e boccali, martelli, tenaglie ecc. E ad ogni immagine corrisponderà chiaramente la sua denominazione come cavallo, bue, cane, albero ecc.¹³²

Non è secondario, con la prospettiva del tempo, che compaia in Comenio l'idea che un buon libro per bambini sia già la logica conseguenza di un solido progetto.

Tanto che Comenio produce dichiarazioni di metodo e poetica, che poggiano le basi per la sperimentazione futura dell'*Orbis Pictus*.

Un libro del genere avrà tre scopi fondamentali: 1) rafforzare le impressioni delle cose come già si è detto; 2) invogliare le menti ancora tenere a cercare cose piacevoli in altri libri; 3) far imparare a leggere più facilmente. Poiché infatti le singole immagini avranno scritto sopra i rispettivi nomi, potrà di qui cominciare l'insegnamento della lettura.¹³³

Troviamo importante sottolineare come, già per Comenio, l'esperienza del libro in tenera età configuri chiaramente l'origine di un rapporto destinato a durare nel tempo, profondamente influenzato dalle prime occasioni in cui accade. Comenio si sofferma sulla piacevolezza che nella scoperta di un testo produce la scoperta dell'oggetto libro e della lettura e pone le basi dell'intuizione moderna che vede nelle immagini alleati preziosi nell'introduzione dei bambini al mondo. Comenio progetta il suo *Orbis Pictus* pensandolo come uno strumento che si rivolga in primo luogo ai sensi dei bambini, secondo la convinzione che per il bambino funzioni il metodo

¹³² *Ivi.*

¹³³ *Ibidem.*

dell' "autopsia" e cioè che egli abbia bisogno di vedere direttamente e con i suoi occhi le cose. Riprendere la sua lezione e il suo lavoro ci sembra dunque indispensabile, per tracciare alcune coordinate entro cui esistono la diversità dell'albo per l'infanzia e le sue culture.

Il testo apre con un' introduzione in cui il maestro invita il discepolo ad avventurarsi nell'esplorazione di questo racconto del mondo. Gli argomenti trattati sono i più vari e disomogenei, vi sono capitoli dedicati ad attività umane, come la scrittura e la lettura o il gioco o le attività militari o a eventi stagionali o naturali come la vendemmia, o le stagioni, ma anche all'anima, alla religione o alle virtù umane, oltre a pagine dedicate alle ricchezze del creato, con animali, piante e pianeti nell' immagine, rigorosamente geocentrica, dell'universo celeste.

Non abbiamo qui il tempo di soffermarci ad analizzare in dettaglio l'*Orbis Pictus*, che nel suo ambizioso intento di raccogliere il mondo, e metterlo in immagini per raccontarlo ai bambini pone le basi per l'epoca moderna in cui esistono (ne esisteranno molti di più molto tempo dopo) libri pensati per bambini.¹³⁴

Sia la struttura del libro sia il carattere delle immagini, incisioni chiare e leggibili, annunciano in qualche modo le antologie di immagini (imagier) di Père Castor, che nel xx secolo rivoluzioneranno la storia dell'editoria per l'infanzia, in Francia.

Ci preme però sottolineare un aspetto interessante, che potrà esserci utile nel corso del nostro viaggio. Nel momento in cui Comenio ha l'idea di rappresentare in un testo tutto il mondo in immagini e parole, in questo suo innovativo enciclopedismo ante litteram, egli produce contemporaneamente un testo che non è, e

¹³⁴ Ci vengono in mente, creati più di quattro secoli dopo, e ancora letti e amati moltissimo dai bambini di tutto il mondo ancora oggi, i libri illustrati dell'autore americano Richard Scarry, i quali, raccogliendo la tradizione "enciclopedica" dei sussidiari, e coniugandola con la narrazione di storie fantastiche con protagonisti animali antropomorfi, deliziano i giovani lettori e si rivolgono alla loro attenzione attraverso un gusto speciale per la precisione, l'ironia, la ricchezza di particolari e i dettagli specifici di oggetti reali, come mezzi di trasporto, città descritte con ruoli, mestieri, e attività, oltre a libri di figure dedicati a numeri, lettere, forme, pompieri, fra gli altri. Nei libri di Richard Scarry l'immagine costituisce la lingua sovrana, l'illustrazione è la forma stessa del racconto, la ricchezza di dettagli, la precisione enciclopedica, la ricchezza inventiva e ironica che ha dato vita a personaggi come Zigo Zago è figlia di una qualità artistica e di una consapevolezza comunicativa e anche didattica. Questi capolavori illustrati, tradotti in tutto il mondo, stanno efficacemente a metà fra divulgazione e finzione, e si rivolgono a bambini di età prescolare (poi non vengono facilmente abbandonati) si iscrivono in una tradizione inaugurata dalle intuizioni e dal lavoro straordinariamente moderno di Comenio.

non può essere solamente, come diremmo oggi, divulgativo, ma è irrinunciabilmente anche finzionale, immaginoso e immaginativo.

Alcune tavole, pensiamo ad esempio a quella relativa ai pesci marini, sono nel complesso assolutamente non realistiche: l’oceano assomigliando più ad una zuppa di pesce che non alla vastità marina. Le didascalie inoltre non solo indicano il nome dell’animale rappresentato, ma, a volte, anche una sua qualità, per esempio:

delphinus, 2. velocissimus; raja, 3. monstruosissimus



Esiste il sogno di una “visività totale” in quest’opera, un sogno che è di per sé poetico e letterario, un pensiero insieme magico e didattico che diviene libro e progetto pedagogico.

Scrive Roberto Farnè:

Nelle scelte didattiche e visive dell’Orbis coesistono la realtà e la finzione, la natura e l’artificio nel dare vita a una rappresentazione del mondo che diventa comprensibile dal punto di vista dell’infanzia e del suo modo di guardare e di immaginare. Raccolti in paesaggi un po’ surreali, troviamo prima il bestiame selvatico (XXVIII) che comprende anche il liocorno, poi i serpenti e i rettili (XXX) dove non manca “il drago, serpente alato (che) uccide col fiato.” La ricerca di una visività totale, come prerogativa didattica,

viene perseguita da Comenio ricorrendo a quattro diversi dispositivi grafici, che rimarranno costanti nell'ambito dell'iconografia didattica attraverso la stampa.¹³⁵

I quattro dispositivi, che rimarranno nella grammatica visiva successiva, sono: la creazione di immagini simboliche o allegoriche, il raggruppamento per categorie, le scene di vita riferite all'uomo, l'artificio della trasparenza.

Invenzioni inglesi

Nei secoli successivi troviamo opere fondamentali che evolvono la forma del libro illustrato per bambini, accogliendo e a volte precorrendo lo sviluppo del pensiero pedagogico moderno.¹³⁶

Alcune esperienze pedagogiche sono particolarmente significative per gli "orizzonti visivi" proposti in ambito educativo: le sperimentazioni sul gioco e l'apprendimento operate dal filosofo Locke, l'intenzionalità didattica, perlopiù scolastica, delle esperienze di Rousseau. Il pensiero sull'educazione e sull'infanzia accoglie nuove progettualità, che valorizzano l'autoapprendimento e la ricerca dei processi cognitivi naturali (Pestalozzi e Froebel).

La nascita della *Encyclopedie* di Diderot e D'Alambert, corredata da pregevoli tavole (incisioni) segna un momento fondamentale per l'evoluzione della potenza comunicativa delle immagini.

Nel 1770 compare *Elementarbuch*, il celebre Sussidiario Illustrato di Basedow.

La storia dell'illustrazione editoriale per bambini, essendo una storia di libri, è anche legata strettamente all'evoluzione delle tecniche di riproduzione delle immagini.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ I riferimenti per questo paragrafo sono: Barr, John, *Illustrated Children's Books*, British Library, Londra, 1986; Meyer, Susan E., *A treasury of children's books illustrators*, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, New York, 1983; Bader, Barbara, *American Picturebooks From Noah's Ark to the Beast Within*, op. cit.; Grilli, Giorgia, "Le maschere del mondo e i buchi delle serrature" in Beseghi, Emma, *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2008.

Senza dubbio si può riconoscere un filo che parte dalle miniature medievali e, attraversando epoche successive, vede l'introduzione di importanti innovazioni tecniche riguardanti la stampa in rilievo, l'incisione, la litografia, fino ad arrivare alla fotolitografia, un percorso vitale per la storia della riproduzione delle figure a colori e per la conquista, relativamente recente, di tecniche in grado di stampare testo e immagini contemporaneamente.

Alla fine del Settecento, Alois Senefelder inventerà la tecnica della litografia, che sfrutta il principio di non mescolanza di grasso e olio, una tecnica preziosa per riprodurre immagini in bianco e nero, in maniera più economica che in precedenza.

Con questa tecnica lavorerà, negli anni Trenta del secolo successivo, l'illustratore svizzero Rodolphe Töpffer, convinto assertore della "natura mista" della letteratura illustrata¹³⁷.

Al nome dell'inglese Thomas Bewick è legata l'innovazione del metodo di incisione su legno e l'applicazione di questa tecnica, con esiti di delicatezza e freschezza mai visti in precedenza, pur restando nel bianco e nero, nell'ambito dell'illustrazione di fiabe (per esempio di Esopo, 1818).



Thomas Bewick, The crow and the pitcher, wood engraving, 1780

¹³⁷ "Questo piccolo libro è di natura mista. È composto da una serie di disegni accompagnati da una o due righe di testo. I disegni senza testo avrebbero un significato oscuro. I testi senza disegno non avrebbero alcun significato" Töpffer, Rodolphe, *Le storie del signor Jabot e del signor Crepin*, Lerici Editori, Roma, 1968.

Bisognerà attendere la fine dell'Ottocento per giungere alla cromolitografia, tecnica che permette di riprodurre immagini a colori; mentre compaiono le figure di maestri incisori come Edmund Evans, colti artigiani stampatori che divengono editori di libri per bambini.

Se è senza dubbio nell'Inghilterra dell'Ottocento che nascono le esperienze editoriali e artistiche legate all'illustrazione per bambini destinate a influenzare tutta la cultura e la produzione dell'albo occidentale successive, vale la pena di dare uno sguardo alle esperienze che chiudono il secolo precedente, in particolare a due realtà diverse e contestuali, l'opera di Thomas Bewick e di William Blake.

Sul finire del secolo XVIII, infatti mentre nascono i libri di Bewick, le cui incisioni sono in grado di creare per la prima volta un ampio spettro di sfumature nell'illustrazione, e una maggior ricchezza di dettagli, e dove viene introdotto il concetto della linea bianca su sfondo nero, destinato a grande fortuna espressiva presso gli illustratori per l'infanzia, nel 1794 viene pubblicata *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*, l'opera poetica illustrata di William Blake.¹³⁸



William Blake

¹³⁸ Blake, William, *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Pittore, incisore, poeta, Blake dedica i canti dell'innocenza e dell'esperienza proprio ai bambini e compone un'opera poetica di parole e immagini che Maurice Sendak descrive in questo modo:

The intensely personal images seem the very embodiment of his poetry. His inspired interweavings of ornament, illustration, and calligraphy animate the spirit of the poems and create a transcendent vision of otherworldliness. And it is all expressed with an economy only the masters achieved.¹³⁹

La gestione della pagina di Blake, oltre ad altri elementi propri dell'opera di questo eccelso e poliedrico artista, opera in cui le tematiche dell'immaginario e dell'infanzia sono centrali, precorre e pone le basi di una nuova relazione fra parola e immagine nella letteratura. Si tratta di una pagina ideata, composta e gestita graficamente con grande perizia, una pagina "moderna" dove il testo e le immagini vivono in una relazione di interdipendenza, concorrendo, nell'armonia compositiva, alla narrazione.



William Blake

¹³⁹ Sendak, Maurice, "The shape of music" in *Caldecott and Co. Notes on books & pictures*, Michael di Capua Books, New York, 1988, pag. 9.

Maurice Sendak sancisce con queste parole il suo legame con il Maestro:

From the first, my great and abiding love was William Blake, my
teacher in all things ¹⁴⁰



William Hogart, Enraged musician

Sempre nel Settecento in Inghilterra troviamo il pittore, incisore e autore di stampe satiriche William Hogarth (1697 – 1764) il cui stile inciderà sulla tradizione illustrativa successiva, influenzando le acqueforti del più tardo George Cruikshank (1792-1878) che seppe interpretare con il suo segno mirabile la cifra di inquietudine e di mistero della fiaba popolare e anche delle avventure di Robinson Crusoe.

¹⁴⁰ Sendak, Maurice, "Hans Christian Andersen Medal Acceptance (1970) in *Caldecott and co.*, op. cit. Pag. 171. Nello stesso pezzo, fra gli ispiratori dell'artista vengono citati: Mickey Mouse, Charlie Chaplin, Thomas Rowlandson, George Cruikshank, Boutet de Monvel, Wilhelm Busch e Heinrich Hoffmann, Attilio Mussino, Rodolphe Töpffer, Ernst Kreidolf, Hans Fischer, Giuseppe Verdi e Hans Christian Andersen.



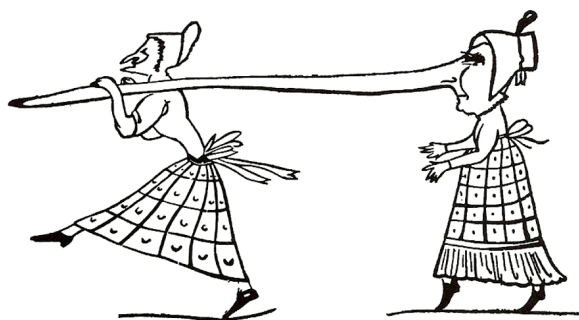
Vignette satiriche di George Cruikshank (1792-1878)

XIX secolo segna la comparsa di esperienze artistiche di assoluta eccellenza, dove l'infanzia e il libro illustrato assumono un ruolo e una forma destinati ad evolvere e innovarsi velocemente.

Questo accade soprattutto in Inghilterra, e, di conseguenza negli Stati Uniti. Ai grandi illustratori nati nell'Ottocento¹⁴¹ guarderà successivamente tutta l'illustrazione internazionale per bambini. Essi condivisero, se non sempre le medesime frequentazioni o esperienze di lavoro, comunque il beneficio di una atmosfera comune di fermento culturale, tecnico, editoriale e artistico che incoraggiò il loro impegno, offrendo, come scrive Susan E. Meyers, la scena ideale dove fu possibile trasformare il libro per bambini da rospo a principe azzurro ("da orfanello a splendida principessa"). È l'epoca Vittoriana, espressione che indica un periodo ampio, che comprende, più che esserne limitato, il regno della regina Vittoria, ascesa al trono nel 1837. Essa rappresenta un'atmosfera composita, che contiene e allude in realtà a stili illustrativi molto diversi fra loro.

¹⁴¹ A loro è dedicato l'antologia di Meyer, Susan E., *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*, op. cit.; l'autrice restringe la scelta a tredici nomi di grandi artisti che per lei avrebbero segnato una cifra fondante per questo linguaggio artistico. Essi sono: Edward Lear, John Tenniel, Walter Crane, Randolph Caldecott, Kate Greenaway, Beatrix Potter, Ernest H. Shepard, Edmund Dulac, Kay Nielsen, Howard Pyle, N. C. Wyeth, W.W. Denslow.

Possiamo dire che proprio il contrasto e il paradosso sono cifre caratterizzanti dell'epoca vittoriana, dove sotto la superficie della pace si muovono malumori e scontenti, dietro i valori di rettitudine, disciplina, industriosità serpeggiano le tentazioni dell'ostentazione, il sentimentalismo esagerato, una insinuante percezione di fragilità del reale. Mentre il progresso industriale fa crescere la popolazione nasce anche una nuova classe, una middle-class ricca e affamata di libri e di novità. In questo contesto nascono i libri pensati, scritti e illustrati proprio per i bambini. È questo il contesto cui ci si riferisce, con una certa semplificazione, quando si afferma che l'idea d'infanzia è una invenzione dell'Ottocento inglese. In questo periodo certamente si conquistò la nozione moderna dell'alterità infantile e cioè della percezione che l'infanzia sia una "età d'oro", un tempo specialissimo da preservare nel suo accesso privilegiato alla gioia, e da dilettare con abiti, giochi e libri meravigliosi appositamente creati. Il lettore bambino si va anche diversificando con un pensiero sulle età dell'infanzia e dell'adolescenza e nascono dunque albi illustrati con nursery rhymes e fiabe, abbecedari e libri di poesia, nonsense, limerick, e romanzi che inventano un mondo ideale dove può accadere di tutto.



*There was a Young Lady whose nose,
Was so long that it reached to her toes;
So she hired an Old Lady,
Whose conduct was steady,
To carry that wonderful nose.*

From The Book of Nonsense (1861).

Edward Lear, Limerick illustrato, da The book of Nonsense (1861)

L'esperienza dei pittori Pre-raffaeliti, le riflessioni rivoluzionarie di John Ruskin, le sperimentazioni innovative degli stampatori, tipografi e dei nuovi editori per

bambini, la proliferazione di riviste illustrate, sono alcuni dei principali eventi che costituirono la complessa esperienza del secolo della nuova illustrazione e della letteratura per l'Infanzia: è il secolo di Alice nel Paese delle Meraviglie, del Mago di Oz, delle governanti stile Mary Poppins.¹⁴²

Mentre il poeta William Wordsworth (1770–1850) canta nell'*Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*¹⁴³, che il fanciullo è il padre dell'uomo, nella poesia intitolata *Rainbow, Arcobaleno*:

My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So is it now I am a man;
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The Child is father of the Man;
I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

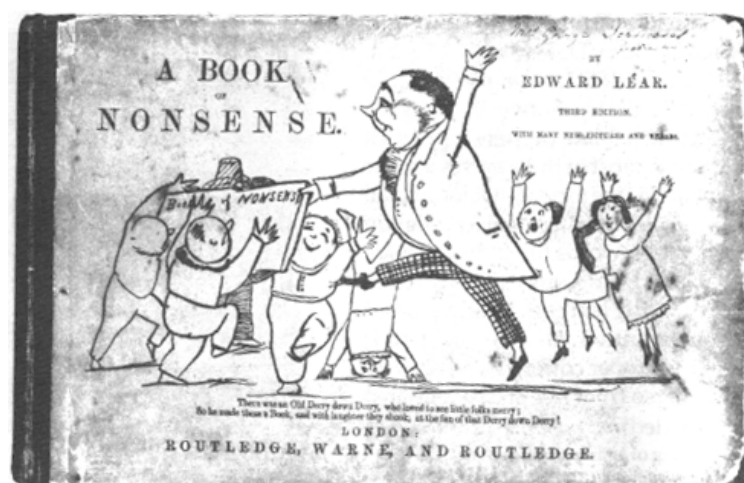
la nuova cultura anglosassone si irradia anche al resto dell'Europa e viaggia sui transatlantici attraverso l'oceano fino alle rive del New England.

Ad una cifra estetica fondamentale della tradizione illustrativa britannica, il paradosso, e al genere codificato del limerick,¹⁴⁴ appartiene l'opera di Edward Lear, celebre autore di *The book of Nonsense*.

¹⁴² Grilli, Giorgia, *In volo dietro la porta*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2002

¹⁴³ Wordsworth, William, *Poesie scelte. Testo inglese a fronte*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 1999.

¹⁴⁴ Rodari, Gianni, *Grammatica della Fantasia, Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, Torino, 1999 (1. ed. 1973), pag. 51: "Il "limerick" è un genere organizzato e codificato – e inglese – di nonsense. Sono famosi quelli di Edward Lear. Eccone uno nella traduzione di Carlo Izzo (Lear, Edward, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino, 1970) (...) Il primo verso contiene l'indicazione del protagonista (il "vecchio di palude"). Nel secondo verso è indicata la sua qualità ("di natura futile e rude). Nel terzo e quarto verso si assiste alla realizzazione del predicato ("seduto su un rocchio/cantava stornelli a un ranocchio"). Il quinto verso è riservato all'apparizione di un epiteto finale, opportunamente stravagante ("quel didattico vecchio di palude").

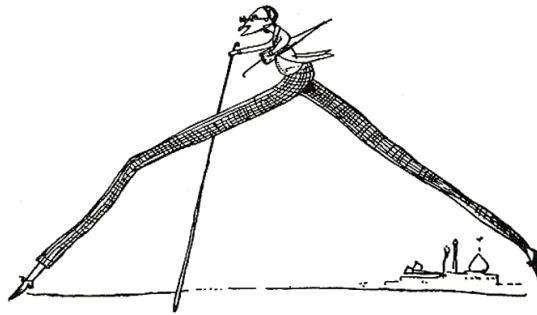


Copertina di Edward Lear, *A book of nonsense*, Routledge, Warne and Routledge, Terza Edizione

Nella sua lezione “*Costruzione di un “limerick”*” Gianni Rodari conclude con un avvertimento, che qui seminiamo per poi riprenderlo molto più avanti:

Con i bambini, nel loro interesse, bisognerebbe stare attenti a non limitare le possibilità dell’assurdo. Non credo che abbia a scapitarne la loro formazione scientifica. Anche in matematica, del resto, ci sono le dimostrazioni “per assurdo”.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia*, op. cit.



*There was an Old Man of Coblenz,
The length of whose legs was immense;
He went with one prance
From Turkey to France,
That surprising Old Man of Coblenz*

Edward Lear

Lear in realtà era un pittore, in origine impegnato in rappresentazioni del mondo naturale (disegnava formidabili pappagalli) che venivano riprodotte in raffinate litografie ed erano ampiamente diffuse. Nel 1846 venne pubblicato, da Thomas Mc Lean, già editore di Lear, la raccolta di limerick e disegni nonsense. Ma fu solo dopo quindici anni, nell'edizione curata da Routledge Warne, marchio specializzato in libri per ragazzi, che l'opera divenne un vero bestseller. Lo stile del disegno era volutamente naïve, le teste dei personaggi sproporzionate, le espressioni enfaticizzate e gesti e posture pieni di stupore o sgomento.

Il libro dei Nonsense fu rivoluzionario, perché era creato con l'unico intento di divertire i bambini, e l'impasto leggiadro di giochi di parole, malinconica ironia con il gusto puro per il riso, il paradosso e l'assurdo, rompe con la tradizione precedente tendenzialmente volta a rendere i bambini migliori e a moralizzarli.



There was an Old Derry down Derry, Who loved to see little folks merry;
So he made them a Book, and with laughter they shook,
At the fun of that Derry down Derry!

Edward Lear, A book of nonsense

La bottega di Edmund Evans

Abbiamo già accennato alla figura di Edmund Evans e ora vorremmo incontrare il nutrito gruppo di illustratori che si formò e lavorò attorno alla sua bottega di stampatore ed editore, negli anni '70 dell'Ottocento a Londra.

Al tempo venivano prodotti e diffusi, per il diletto dei bambini, certi libretti colorati (in cromolitografia, oppure a mano) di sei o otto pagine quadrate, detti toy book. Pubblicazioni piuttosto rozze che vengono però stampate in tirature altissime (diecimila copie per titolo! Oggi, in Italia, la tiratura media di un albo è tremila copie).

Quando Edmund Evans (allievo di un allievo di Bewick) decide di aprire la sua stamperia, si prefigge come obiettivo quello di produrre toy-book di una qualità superiore dal punto di vista tecnico ed artistico.

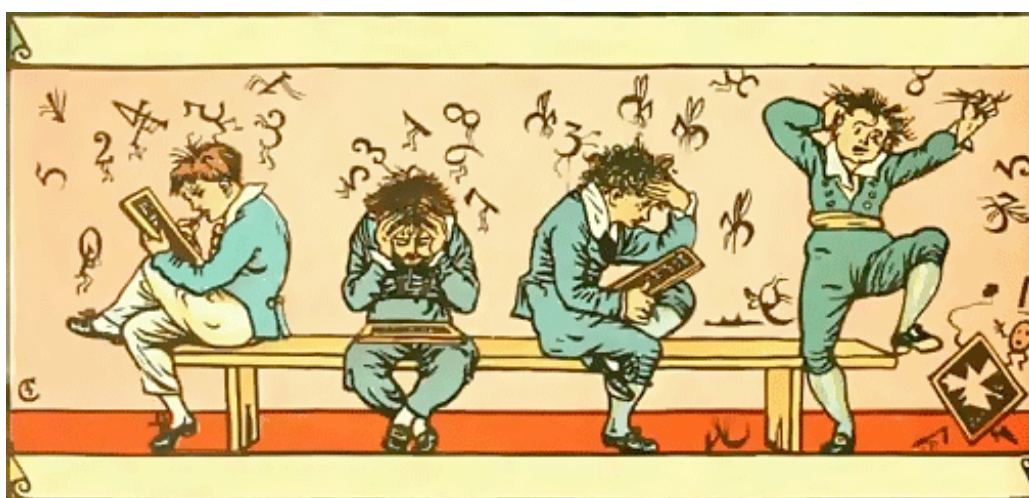
Dall'incontro fra l'ampiezza di visione e le solide competenze di Evans e l'esperienza e il talento di Walter Crane (a sua volta allievo di un altro allievo di Bewick) nacque una nuova stagione editoriale e la produzione di libri per bambini che rimasero agili ed economici, ma che raggiunsero livelli di raffinatezza tali da segnare i prodromi della nascita di un genere a sé, una forma di editoria artistica destinata ai bambini.



Walter Crane, Bluebeard's Picture Book, John Lane: The Bodley Head, London, 1899

Walter Crane (1846-1886) non era solo un raffinato disegnatore, formatosi in un ambiente artistico, con ampi riferimenti culturali, ma aveva anche idee molto chiare sui gusti dei bambini in materia di illustrazione:

Children, like the ancient Egyptians, appear to see most things in profile, and like definite statements in design. They prefer well-defined forms and bright, frank colour. They don't want to bother about three dimensions. They can accept symbolic representations. They themselves employ drawing, like the ancient races, as a kind of picture-writing and eagerly follow a pictured story. When they can count they will check your quantities, so that the artist must be careful to deliver in...¹⁴⁶



Walter Crane, The songs of Sixpence, his tale of twenty-four blackbirds

Crane era inoltre convinto che l'immaginazione dei bambini andasse nutrita e stimolata in quanto strumento utile per difendere la libertà del pensiero:

They are attractive to designers of an imaginative tendency, for in a sober and matter-of-fact age they afford perhaps the only outlet for unrestrained flights of fancy open to the modern illustrator who likes to revolt against the despotism of facts.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Cfr. Barr, John, *Illustrated Children's Books*, op. cit., pag. 46.

¹⁴⁷ Cfr. Barr, John, *Illustrated Children's Books*, ivi.



Walter Crane, The fox & the crane

Walter Crane era l'autore di testi e immagini, e li progettava graficamente nell'unità compositiva della doppia pagina, dove potevano anche coesistere momenti diversi della narrazione, per esempio un personaggio impegnato in diverse azioni, o l'immagine vista da punti di osservazioni diverse. Il suo immaginario figurativo conosceva influenze giapponiste e le sue figure sembrano a volte fluttuare nello spazio.

Crane fu artista completo ed eclettico, quello che oggi definiremmo un designer: disegnò tessuti, mobili, carte da parati, murales, interni, oggetti di vetro e ceramica, oltre che libri. Fu una figura leader del movimento Art & Crafts, di cui interpretò il gusto per i colori chiari, verdi e gialli soprattutto e la predilezione per motivi decorativi come piume di pavone, girasoli, specchi dalle ricche cornici, il tutto calibrato per creare una combinazione gradevole e originale. Crane lavorò, con alterne vicende, anche per l'editore Routledge.

Fu lo stesso Evans, ad un certo punto, a cercare la collaborazione di un "rivale" e coetaneo di Crane, il quale in seguito diventò suo amico: Randolph Caldecott. Si trattava di un giovane che aveva una provenienza più modesta; aveva lavorato in banca fino ai venticinque anni e aveva trovato solo in seguito una collocazione

professionale nell'ambito dell'illustrazione editoriale. Di carattere più riservato e timido rispetto a Crane, aveva sempre esercitato l'arte del disegno per gusto personale. Non è affatto semplice parlare di Caldecott e della sua importanza nell'illustrazione. Egli ha esercitato un'influenza colossale sull'illustrazione per bambini ed è considerato uno dei padri, se non il padre, dell'albo moderno.

Maurice Sendak (1928-), insignito (più volte) del maggior riconoscimento americano all'arte del picturebook¹⁴⁸ intestato a questo grande artista, apre così un suo saggio, dedicato a lui:

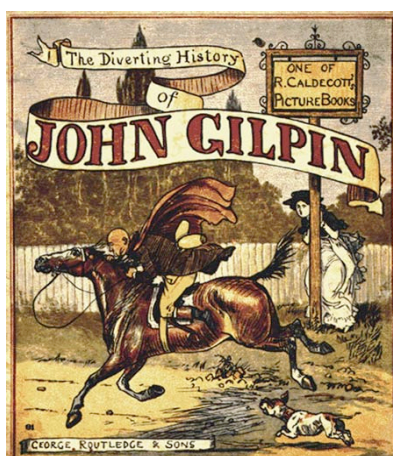
Caldecott's work heralds the beginning of the modern picture book. He devised an ingenious juxtaposition of picture and word, a counterpoint that never happened before. Words are left out-but the picture says it. Pictures are left out-but the word says it. In short, it is the invention of the picture book.¹⁴⁹

Lo stile di Caldecott fu improntato ad una operazione di sottrazione ("The fewer the line the less error committed"¹⁵⁰ è una delle sue dichiarazioni programmatiche) relativamente al segno, e nello stesso tempo di amplificazione del testo nell'immagine, secondo una nuova visione del ruolo dell'illustrazione. Caldecott fu un maestro ineguagliabile nel creare un effetto musicale, sincopato, in cui testo e immagine contrappuntano, per così dire, il racconto.

¹⁴⁸ Il Randolph Caldecott Medal è il più importante riconoscimento americano nel campo del libro illustrato. Intitolato al grande illustratore inglese (1846-1886) premia ogni anno un artista per un albo illustrato eccellente. Il premio viene conferito dalla Association for Children Library Service to Children, una branca dell'Associazione Bibliotecari americana. I libri premiati vengono ristampati per decenni e resi quindi disponibili su larga scala.

¹⁴⁹ Barr, John, *Ibidem*, pag. 21.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pag. 55.



Randolph Caldecott, *The Diverting History of John Gilpin*

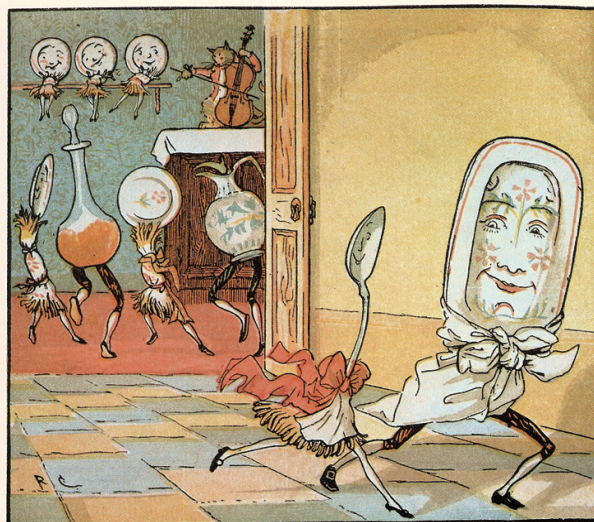
Il gioco è sempre calibrato con eleganza estrema e perfetta tensione fra logico e illogico, dramma e commedia, detto e non detto, per esempio nei magnifici *Hei Diddle Diddle and Baby bunting*¹⁵¹ o in *The House that Jack built*¹⁵² dove la perfetta regia della composizione e dei movimenti dei personaggi riesce ad esprimere tante sottili sfumature narrative e le atmosfere dei luoghi, per esempio delle ambientazioni campestri inglesi del secolo precedente, dove ogni soggetto ritratto è così pieno di vita che lo si percepisce in movimento.

Caldecott is an illustrator, he is a songwriter, he is a choreographer, he is a stage manager, he is a decorator, he is a theater person; hÈs superb, simply. He can take four lines of verse that have very little meaning in themselves and stretch out of them into a book that has tremendous meaning not overloaded, no sentimentality anywhere¹⁵³

¹⁵¹ Caldecott, Randolph, *Hei Diddle Diddle and baby bunting*, Frederick Warne, London/New York, 1883.

¹⁵² Caldecott, Randolph, *The House that Jack built*, Frederick Warne, London/New York, 1878.

¹⁵³ Sendak, Maurice, *Caldecott and Co.*, op. cit., pag. 24.



From *Hey Diddle Diddle* (1882). Caldecott's rendition of this familiar old nursery rhyme established a tradition that others followed for generations.

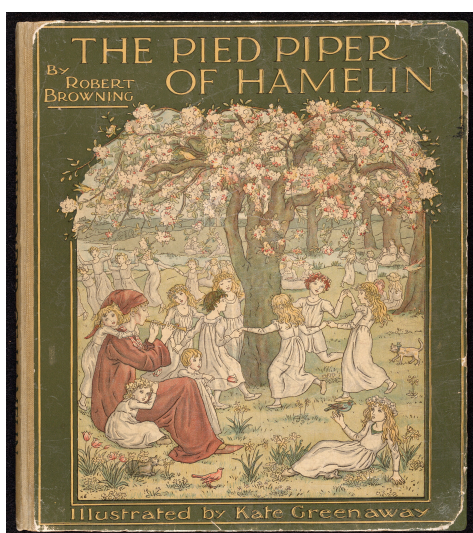


From *The Frog Would A-Wooing Go* (1883). Beatrix Potter was a great admirer of Caldecott. Among Caldecott's work that her father purchased were two small pen-and-ink sketches from this book.

Dal 1878 al 1886, Caldecott pubblicò, oltre a libretti “sixpence”, anche due albi illustrati all’anno, che uscivano in occasione del Natale.

Come reazione alle atmosfere vittoriane, a volte rigide e opprimenti, gli artisti dell’Art and Crafts desideravano richiamarsi ad un ideale di semplicità rurale, ed è in questa tendenza che si può iscrivere il lavoro di un’altra delle stelle nel firmamento delle origini dell’illustrazione editoriale per bambini: Kate Greenaway.

Evans, da illuminato, pubblicò prima un suo libretto di illustrazioni e poesie (in tiratura di ventimila copie!) e poi molti altri albi. Soggetti di Kate Greenaway sono soprattutto i bambini, ritratti con freschezza e grazia ineguagliabili, bambini che l'artista veste, con costumi creati da lei stessa, per poi disegnarli dal vero; bambini che esprimono la pace di un luogo utopico danzando e saltando, spesso leggermente sospesi da terra, figurette incantevoli che fluttuano nello spazio aperto di pagine senza cornici, dove anche il testo sembra navigare fra le figure. I suoi libri conquistano i lettori, ma attraggono anche le critiche dei colleghi maschi che preferiscono uno stile più realistico, con figure più varie e maggiore attenzione per gli ambienti e gli sfondi (fra questi lo stesso Crane).



Robert Browning, Kate Greenaway, *The Pied Piper of Hamelin*, London: Frederick Warne and Co., 1888

Illustrazione di Kate Greenaway, dalla copertina del libro Barr etc

In quegli stessi anni, in Germania, quando a Francoforte il dottor Hoffmann si accinge a cercare un libro illustrato per il proprio bambino si accorge che si possono trovare, per i bambini, solo opere moraleggianti e pedanti. Così, acquistato un quaderno bianco, crea e illustra lui stesso una storia che conquisterà, con il fascino inquietante del protagonista moltissimi lettori, a partire dalla sua data di pubblicazione (1850), fino ai giorni nostri (in Italia fu pubblicato con il titolo *Pierino Porcospino* dall'Editore Hoepli, nel 1882).



Heinrich Hoffmann, Struwwelpeter, edizione tedesca del 1917

Wilhelm Busch, Max und Moritz: eine bubengeschichte in sieben Streichen

Diogenes Verlag, Zürich, 1977

Circa vent' anni dopo, nello stesso paese, Wilhelm Busch dà vita al duo di terribili monelli, *Max und Moritz*¹⁵⁴ (1865) con un'altra pietra miliare della storia del fumetto e dell'illustrazione, perfetta coetanea del romanzo che avrebbe emancipato definitivamente la letteratura per l'infanzia dalla tradizione moralizzante e didattica precedente: *Alice's Adventures in Wonderland*, ad opera del reverendo Charles Lutwidge Dodgson che lo firma con lo pseudonimo Lewis Carroll. Il romanzo, illustrato da Sir John Tenniel, viene pubblicato naturalmente in Inghilterra.

La bionda bambina, nella prima pagina del romanzo dichiara i suoi gusti letterari, piuttosto moderni, domandandosi:

What's the use of a book without pictures or conversations?¹⁵⁵

¹⁵⁴ Busch, Wilhelm. *Max e Moritz e altre storie*, Lerici Editore, Roma, 1968.

¹⁵⁵ Carroll, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie*, Testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano, 2002; Carrol Lewis, ill. di Rackam, Arthur, *Alice nel paese delle meraviglie*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2008; Carroll, Lewis, ill. di Tenniel, Sir John, *Alice nel paese delle meraviglie*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 2007.

Molti sono gli illustratori straordinari che rappresenteranno il mondo assurdo dove si svolge il viaggio della bambina: prima di tutti Sir John Tenniel, un autentico vittoriano, rapido di mente, rigoroso e disciplinato, che lavora sui disegni del reverendo Charles Dogson, ovvero Lewis Carroll, non abbastanza sicuro del proprio talento di disegnatore.



Illustrazioni di Sir John Tenniel per Alice's Adventures in Wonderland

Il lavoro di Tenniel irradia il suo fascino nell'interpretazione figurale di un altro celebre illustratore, più tardo, che dona un nuovo volto e corpo ad Alice: Arthur Rackam.



Illustrazioni di Arthur Rackam per Alice's Adventures in Wonderland

Arthur Rackham è stato un grande creatore di immagini per storie scritte da altri.

Per lui la parola è suggestione che fa scaturire il suo mondo immaginifico, un modo che è talmente personale e ricco da costituire un testo visivo indimenticabile per i lettori. Un immaginario etereo, misterioso, poetico, popolato da creature magiche e fantastiche, esseri fiabeschi in continua metamorfosi. Questo universo scaturiva dalla penna e dal pennello di un uomo per nulla eccentrico, un gentlemen manierato e pratico che gioca a tennis e parla con spiccato accento cockney.

Impiegato per molti anni come commesso in banca (come Caldecott) egli sviluppa lentamente il suo talento artistico. La commissione che sancisce la svolta facendo di lui un illustratore avviene nel 1900, quando Rackham illustra le fiabe dei Grimm.

Il suo stile riconoscibilissimo si avvale di una mano straordinaria, capace di disegnare a penna e inchiostro con una linea fluida, delicata e sensibile, e poi stendere più strati di acquerello, con una tecnica simile a quella usata in precedenza con la pittura a olio. Rackham è sostenuto da una lucida e moderna consapevolezza poetica e tecnica dell'arte dell'illustrazione.

Convinto sostenitore del potere delle immagini nella formazione, Rackham parla infatti della necessità di offrire immagini che siano all'altezza dei bambini:

stimulating and educative power of imaginative, fantastic, and
playful pictures and writings for children

Insiste inoltre che:

nothing less than the best that can be had (and it can hardly be
cheap) is good for those early impressionable years when standards
are formed for life¹⁵⁶

¹⁵⁶ Barr, John, *Illustrated children's books*, op. cit., pag.70.

Se l'influenza di Rackam è ancora oggi visibile, per esempio nel lavoro dell'illustratrice austriaca Lisbeth Zwerger¹⁵⁷ è anche dovuto al fatto che egli illustrò, in maniera indimenticabile, moltissimi classici, dalla già citata Alice, alle fiabe classiche, ai testi di Shakespeare, creando un immaginario capace di trasfigurare il reale nel sogno e restituirlo ai sensi con la concretezza e precisione di una percezione aurorale.

L'alba del secolo bambino

Il nuovo secolo si apre con l'uscita (l'autore volle proprio la data 1900, sul frontespizio) di *L'interpretazione dei sogni*¹⁵⁸ di Freud. A ridosso di questa data compaiono alcune opere fondamentali che segnano un tempo di nuove frontiere per l'orizzonte dell'immaginario infantile, luogo di memoria interiore, di relazioni con l'inconscio, terra del sogno per eccellenza a cui i poeti e gli artisti di sensibilità romantica fino a Baudelaire, avevano rivolto la loro attenzione, ancor prima della psicoanalisi. Nel 1897 Pascoli scrive la poetica de *Il Fanciullino*¹⁵⁹, e una manciata di anni dopo compaiono alcune icone infantili destinate a rimanere indelebilmente impresse nell'immaginario collettivo: *Peter Coniglio*¹⁶⁰ nel 1901, *Little Nemo in Slumberland*¹⁶¹ nel 1905, in Usa, *Peter Pan* nel 1906.

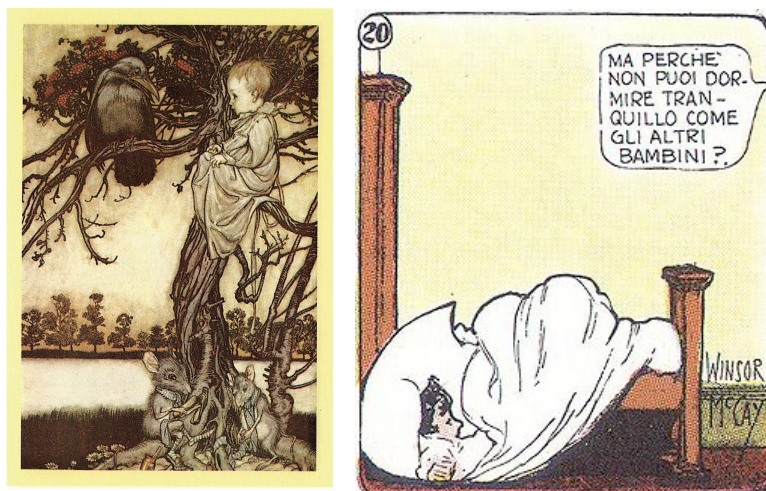
¹⁵⁷ Cfr. Faeti, Antonio, *Specchi e riflessi*, op. cit. e cfr. Faeti, Antonio in *Gli acquerelli di Lisbeth Zwerger*, Giannino Stoppani editore, Bologna, 1990.

¹⁵⁸ Freud, Sigmund, Opere (vol. 3): *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

¹⁵⁹ Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano, 1996.

¹⁶⁰ In *Il mondo di Beatrix Potter*, Sperling & Kupfer, Milano, 1997

¹⁶¹ McCay, Windsor, *Little Nemo in Slumberland*, Garzanti-Linus, Aldo Garzanti Editore, Milano, 1969.



Arthur Rackham, Peter Pan nei giardini di Kensington

Winsor McCay, Little Nemo in Slumberland

Beatrix Potter (1866-1943) era una giovane introspettiva e dotata di una fervida immaginazione sognante, un'anima sensibile che sopravviveva al riparo dai condizionamenti di un'epoca che era ancora totalmente vittoriana per valori e costumi.¹⁶² L'artista sviluppò la passione per il racconto e il disegno in un primo tempo segretamente, nello spazio, gelosamente custodito, delle pagine del suo diario personale, dove non mancano prove del suo spirito sagace e brillante, abilmente celato sotto l'aspetto di una signorina pacata. La sua infanzia non si avvale di una educazione scolastica ma vide come unico compagno di giochi il fratello, con cui condivise la passione per l'osservazione del mondo naturale: la botanica, gli animali, i più minuti dettagli degli esseri più piccoli erano soggetti dei disegni con cui esplorava la realtà.¹⁶³ Il padre era un ammiratore dell'opera di Caldecott e la giovane ebbe modo di esercitarsi nel disegno copiando le figure del grande illustratore, che apprezzava grandemente, come pure Kate Greenaway, nonché di conoscere a fondo l'opera dei pittori Pre-raffaeliti.

¹⁶² Lurie, Alison, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, Arnoldo Mondadori Editore, Infanzie, Milano, 1993 (Cfr. il capitolo su Beatrix Potter: "Liberazione animale"); il sito ufficiale: www.peterrabbit.com raccoglie, tradotti in molte lingue, informazioni, approfondimenti e materiali bibliografici sulla celebre opera inglese.

¹⁶³ Lurie, Alison, *ivi*.

Istruita privatamente in casa, la giovane dovette soffrire di solitudine quando il fratello lasciò la famiglia per seguire un corso di studi altrove. Era molto legata ad una governante, e proprio ai bambini di Miss Annie Carter cominciò a scrivere cartoline illustrate dove comparve per prima una famiglia di conigli destinata ad una fama planetaria.

The Tale of Peter Rabbit fu pubblicato a spese di Beatrix nel 1901, in duecentocinquanta copie. Nacque così, nel primo anno del nuovo secolo, un libretto all'apparenza semplice, pensato per bambini piccoli, in un formato piccolo, una o due brevi frasi ad accompagnare una illustrazione in ogni pagina. Il libretto ha un grande fascino, e qualità peculiari che Sendak sintetizza in questo modo:

fantasy, rooted in living fact: here, the fact of family, of fun, of danger and fear; of the evanescence of life; and finally, of safety, of mother and love. Altogether the book possesses, on no matter how miniature a scale, an overwhelming sense of life, and isn't that the ultimate value of a work of art? This standard should be applied to every book for the young, and no book can claim the distinction of art without it. Peter Rabbit, for its gentle tininess, loudly proclaims that no story is worth the waiting, no picture worth the making, if it is not a work of imagination.¹⁶⁴

Il protagonista, Peter, è un coniglietto disobbediente, riconoscibile sin dalla prima tavola del libro, sia perché non è vestito come i fratellini, sia perché è ritratto in un posa assurda (è voltato di spalle).

L'opera, come le altre che seguirono: *The tale of Squirrel Nutkin*, *The tale of Benjamin bunny*, *The Tale of Two Bad Mice* e *Mrs. Tiggy Winkly*, pubblicate ben presto dall'editore Warne, con enorme successo di vendite, incantò, con la sua profonda vitalità, una moltitudine di bambini. Senza soluzione di continuità la fortuna delle creazioni di Beatrix Potter giunge intatta fino ai giorni nostri.

¹⁶⁴ Sendak, Maurice, "Beatrix Potter/2 (1965)" in *Caldecott and co.*, op. cit., pag. 76.



Illustrazioni di Beatrix Potter, La storia di Peter Coniglio

In volo sull'oceano del sogno

Mentre i bambini inglesi impazzivano per il coniglietto disobbediente e il libretto arrivava, pubblicato in edizioni pirata, anche in America, oltreoceano, su una grande pagina domenicale a fumetti del quotidiano New York Herald Tribune il 15 ottobre del 1905, esordiva *Little Nemo in Slumberland*¹⁶⁵.

Il bambino sognatore, nato dalla matita di Windsor McCay, volerà su New York e su terre fantastiche per alcuni anni, percorrendo paesaggi visionari dove si prefigurano la psichedelia e molte delle successive visioni del fumetto e dell'illustrazione.

Sarà la Pop Art, molti anni dopo, a permettere la riscoperta di questa creazione. Sendak presenta così l'opera di Windsor McCay, iscrivendola di diritto nello scaffale dei classici per l'infanzia:

Little Nemo is a comic strip-but much more than a comic strip, especially in comparison to the debated examples of the other form popular in America since the late thirties. It is an elaborate and audacious fantasy that suffers only slightly from the cramped space imposed by its form. It is, in effect, a giant children's book, though no more limited to children than Alice in Wonderland or the Grimm tales.¹⁶⁶

¹⁶⁵ McCay, Windsor, *Little Nemo in Slumberland*, op. cit.

¹⁶⁶ Sendak, Maurice "Windsor McCay (1973)" in *Caldecott and co.*, op. cit., pag. 77.

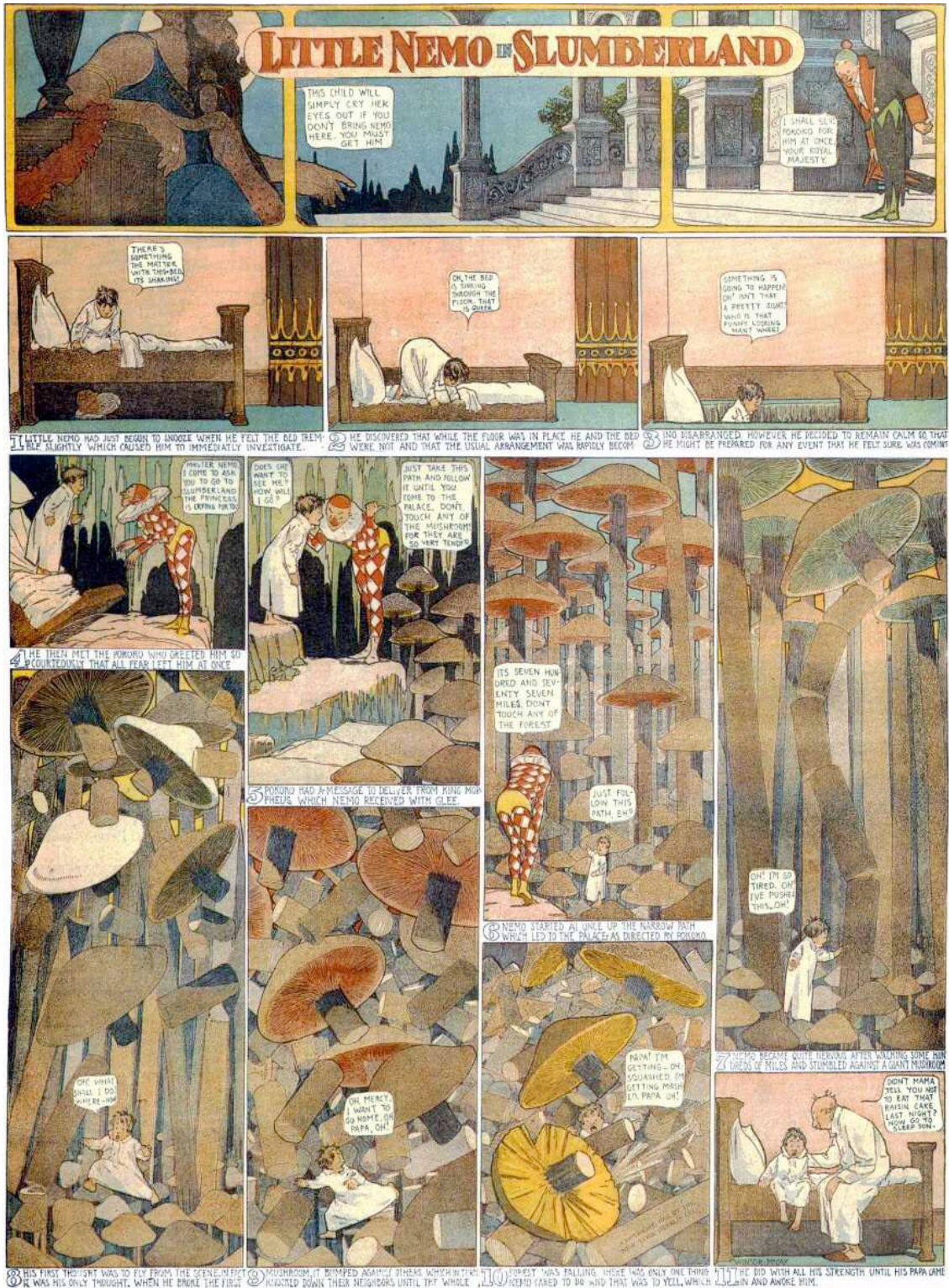


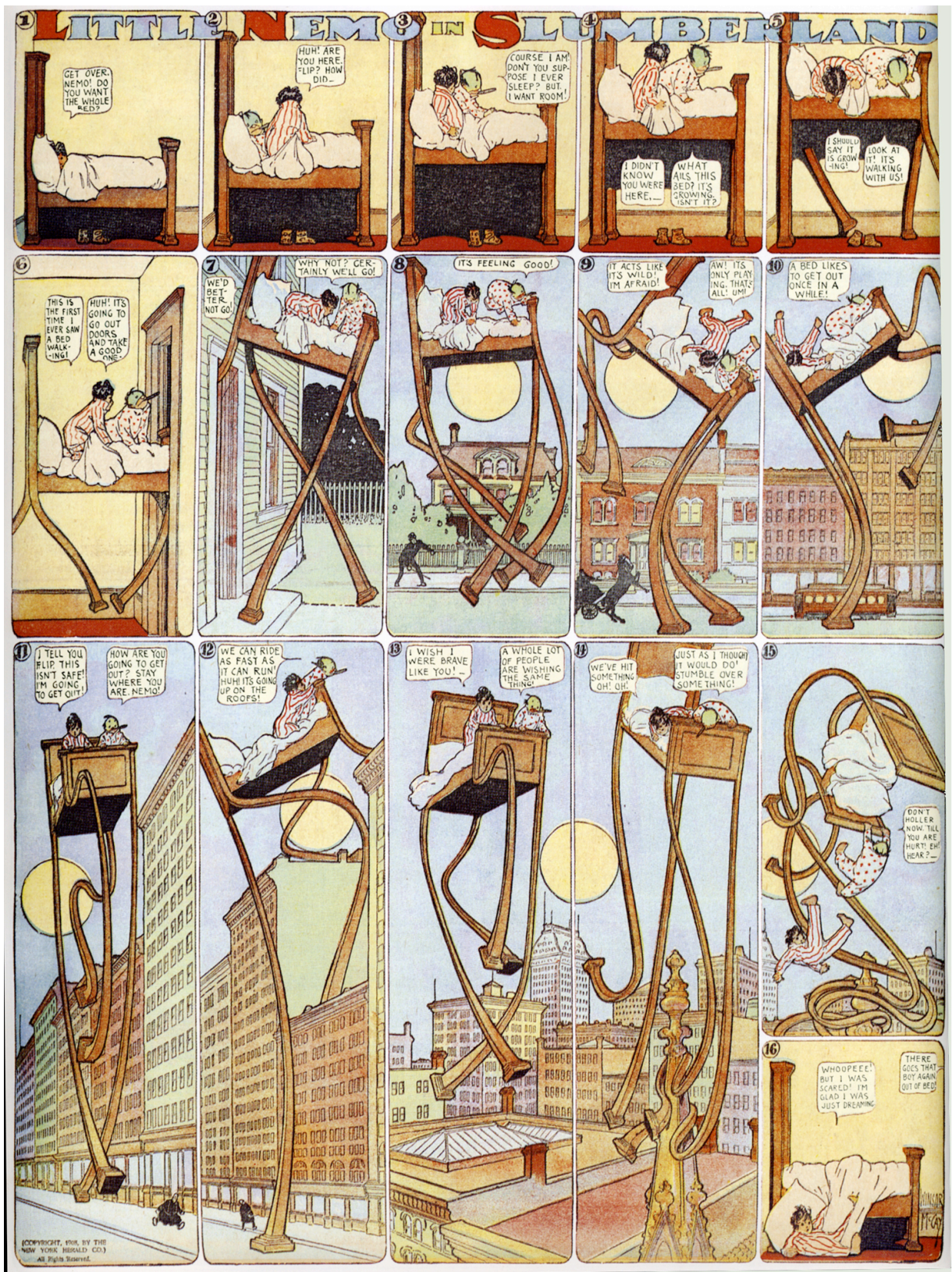
Tavola domenicale di Little Nemo in Slumberland: 22 ottobre 1905, New York Herald Tribune

Little Nemo vive in una terra ideale e notturna, una Slumberland, cioè una terra del sogno (letteralmente del sonnellino), dell'inconscio; patria elettiva di una infanzia visionaria e sfuggente che non evita le ambiguità ma le moltiplica, in una fantasmagoria pittorica e visiva in grado di marchiare a fuoco nella biblioteca del Novecento la combinazione bambino-volo-sogno-figure.

Little Nemo is a catalogue of nightmares, a profusion of extreme fantasy images rendered with such explicit definition that the dream is captured in all its surrealistic attitude. There are many details that I suspect only children see, and those few adult who still look with a child's intelligent curiosity. McCay's theme is the fantasy of escape to "some other place" away from confusion and pain, a flight from ambivalent parents.¹⁶⁷

Quasi coetaneo di Peter Pan (1906), ideale compagno di cadute di Alice, Little Nemo ha come stazione di partenza un lettino Art Nouveau, da dove, assunte, o intuite, certe conquiste della psicoanalisi e dell'interpretazione dei sogni, contraddice la salda pedagogia ottocentesca raffigurata dalle voci fuori campo di genitori e nonni, sempre pronti a giustificazioni fisiologiche per i suoi incubi o sogni.

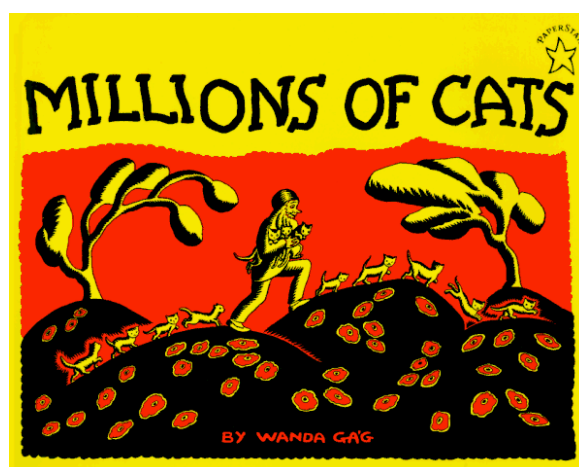
¹⁶⁷ *Ibidem*, pag. 78.



Little Nemo in Slumberland, tavola del 26 luglio 1908

Little Nemo è l'immagine del Novecento, secolo bambino che ci ha condotto dalle rassicuranti certezze dei lettini liberty al delirio delle metropoli e degli infiniti linguaggi della contemporaneità. La sua influenza è percepibile in molta della tradizione illustrativa successiva.¹⁶⁸

Riferimenti importanti per la storia del picturebook americano sono, oltre alla presenza di albi importati da altri paesi, in particolare ovviamente dall'Inghilterra, le opere di Wanda Gag, primo fra tutti il suo *Millions of Cats*, 1928; la stagione gloriosa dei Golden Books¹⁶⁹; gli albi di Ludwig Bemelmans; la linea americana di cui fa parte Robert Mc Closkey,¹⁷⁰ le traduzioni dei grandi europei; le sperimentazioni sui wordless books, libri senza parole e sulla fotografia nell'albo, dagli anni Trenta in poi. L'esperienza dell' "officina Harper" condotta dalla mitica editor Ursula Nostrom¹⁷¹ dal 1940 al 1973, dove nascono la cosiddetta "corrente emozionale" che fa capo alla poetessa, e tante albi innovativi e di pregio legati ai nomi di Margaret Wise Brown, Shel Silverstein e Maurice Sendak.



Wanda Gag, *Millions of cats*, Putnam Juvenile, 1996 (prima edizione 1928)

¹⁶⁸ Riconosciamo un omaggio esplicito a Little Nemo in molti albi, fra cui: Sendak, Maurice, *Luca la luna e il latte*, Babalibri, Milano, 2000; Ponti, Claude, *Biagio e il castello di compleanno*, Babalibri, Milano, 2005.

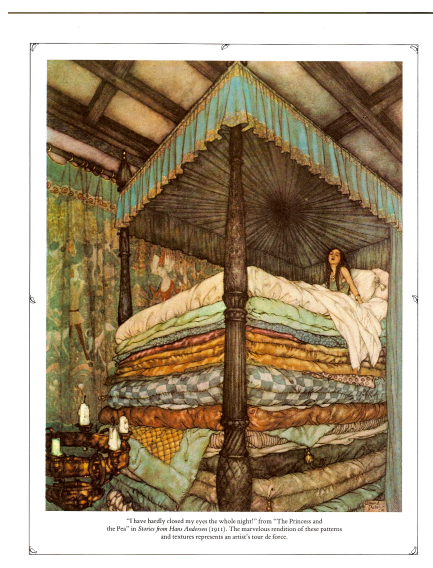
¹⁶⁹ Cfr. Marcus, Leonard S., *Golden Legacy: how golden books won children's hearts, changed publishing forever, and became an american icon along the way*, Random House Children Books, New York, 2007.

¹⁷⁰ Cfr. saggio su Mc Closkey in Marcus, Leonard S., *A Caldecott Celebration. Six Artists Share Their Paths to the Caldecott Medal*, Walker Books for Young Readers, NY, 1999.

¹⁷¹ cfr. Marcus, Leonard S., *Dear Genius*, op. cit.

La voce di Sendak, storico e critico del picturebook oltrechè artista, ci permette di spostare ancora una volta lo sguardo sul mappamondo, in questo viaggio nel tempo alla ricerca delle origini del picturebook e di tornare così a guardare proprio nel cuore dell'Europa, in Francia:

...the French, at the turn of the Century, had practically reinvented the illustrated book. Along with the work of André Hellé, Edy Legrand, Maurice Boutet de Monvel, Félix Vallotton, and Pierre Bonnard, Jean de Brunhoff's picture books have a freedom and charm, a freshness of vision, that captivates and takes the breath away. Like a virtuoso poetic form, the interplay between few words and many pictures commonly called the picture book makes aesthetic demands that few have mastered. (...) ¹⁷²



Edmund Dulac, illustrazione di Real Princess (Princess and the pea) di Hans Christian Andersen,

1760

¹⁷² Sendak, Maurice, "Jean de Brunhoff (1980)" in Caldecott & co., op. cit., Sendak è più interessato allo splendore grafico di Babar che al suo testo. Per esempio, sulla morte della madre ha delle perplessità per anni: "Somehow I missed the point. It took years of further exposure to the work of many different artists, my own redefinition of the picture-book form, and much growing up to complete my appreciation of Babar. Now, from a distance of more than thirty years, I see that Babar is at the very heart of my conception of what turns a picture book into a work of art. the graphics are tightly linked to the "loose" prose-poetry, remarkable for its ease of expression. The pictures, rather than merely echoing the words, enrich and expand Babar's world" pagg. 96 e seguenti.

In Francia era nato uno dei grandi artisti divenuti celebri in Inghilterra, quell'Edmund Dulac capace di combinare reminiscenze orientali con il gusto dell'art déco, in creazioni tanto mirabili quanto frutto di altissima padronanza tecnica e pienezza compositiva.

È solo nel 1919 che appare *Macao et Cosmage, ou l'expérience du bonheur*, per mano di Edy Legrand, un decoratore e un artista eclettico come molti illustratori.

Pubblicata da Edition de la Nouvelle Revue Francaise a Parigi, l'opera rivoluziona il libro illustrato per l'infanzia e viene considerato una pietra miliare nella storia dell'albo illustrato.

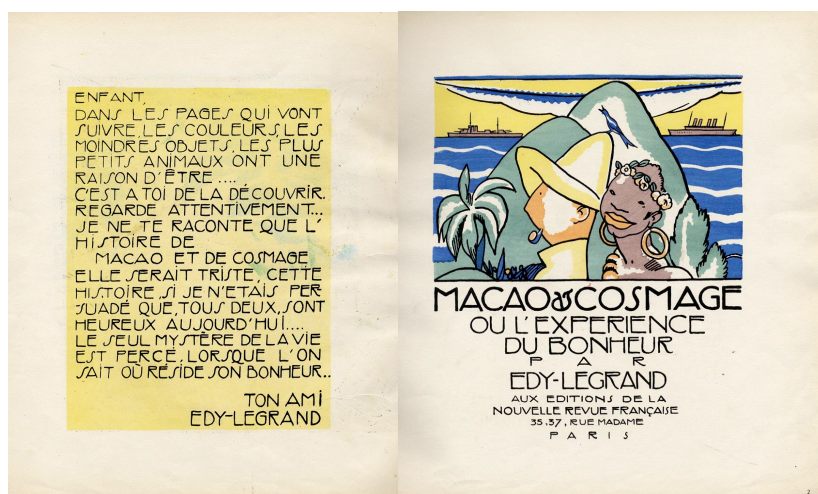
Macao e Cosmage è un libro nuovo rispetto ai tempi, per diverse ragioni.



Copertina originale di Edy Legrand, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*, Edition de la Nouvelle Revue Francaise, Paris, 1919

Copertina dell'edizione attualmente in commercio: edition Circonflexe, Paris, 2000

Già nell'introduzione si trova una novità totale: una vera dichiarazione di poetica che si rivolge direttamente al bambino per fornire una specie di "Istruzione per l'uso" che possiamo considerare valida per ogni albo illustrato:



Frontespizio, Edy Legrand, *Macao et Cosmage*, Edition de la Nouvelle Revue Francaise, Paris,
1919

Scrivo Edy Legrand:

Bambino,

nelle pagine che seguono i colori, i dettagli più trascurabili, i più piccoli animali hanno una ragione d'essere... Tocca a te scoprirla. Guarda attentamente... Io non racconto altro che la storia di Macao e Cosmage. Questa storia sarebbe triste, se non fossi persuaso che, oggi, loro sono felici... Il solo mistero della vita è svelato, quando sappiamo dove risiede la felicità...

Il tuo amico

Edy Legrand¹⁷³

¹⁷³ Legrand, Edy, *Macao et Cosmage ou l'expérience de bonheur*, Circonflexe, Paris, 2000. Sono debitrice della lettura di quest'opera a Giovanna Zoboli, che l'ha presentata diffusamente in un corso sull'albo tenuto presso l'Accademia Drosselmeier di Bologna nel 2007. *Macao et Cosmage* apparve per la prima volta nel 1919 per le Editions de la Nouvelle Revue Française. Fu scritto e illustrato da Edy Legrand quando aveva diciotto anni. L'albo rappresentò una rottura rispetto agli stili precedenti di grandi illustratori come Edmund Dulac, Arthur Rackham e Kay Nielsen, anche per il formato grande e quadrato, con le illustrazioni colorate a mano, e per la rilegatura rozza con cui fu prodotto. È stato ristampato da Circonflexe nel 2000 ed è stato segnalato nel Plan Lecture del Ministero francese dell'educazione nazionale, cioè è stato incluso nella lista di 100 letture selezionate e commentate che vengono segnalate, con tanto di indicazione di fascia di età, per la formazione scolastica sulla lettura. Questo albo viene segnalato per il ciclo 3, per la lingua e letteratura francese. Nel documento prodotto dal Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Direction de

Ogni segno e disegno ha una “una ragione d’essere”, una ragione narrativa.

Edy Legrand dice “non racconto altro che la storia” quindi la storia in parole vive insieme alla storia in immagini. L’invito ha anche una forma di gioco, di caccia al tesoro, è offerto ai bambini lettori, con la fiducia che essi sapranno esplorare il libro e leggerne la verità e la complessità.

In *Macao e Cosmage* domina una calibrata combinazione fra parola e decorazione. Risguardi spettacolari ci presentano i protagonisti, che definiscono già un sistema di opposti, una costellazione: donna nera e uomo bianco.

La composizione dell’immagine è interessante e fortemente moderna, la presenza umana appare secondaria, contenuta nell’orizzonte dello spazio naturale che è grande, scenografico e dominante. La foresta madre protegge e contiene gli uomini. Il mito del Buon Selvaggio di J. J. Rousseaux fa parte delle suggestioni culturali alla base di questo lavoro. L’uso del colore è misurato, ci sono pagine quasi completamente bicromatiche. Alla metà del libro, al climax della narrazione, vi è una immagine grande come la doppia pagina.

Quando arrivano gli uomini, i colonizzatori sull’isola, le immagini cambiano, la rigorosa gestione grafica crea tavole tutte diverse in cui il testo corre nelle pagine. Esempio di tensione narrativa, al girare della pagina gli occhi trovano sempre una sorpresa, e la sorpresa è il vero invito alla lettura.

Arriva una nave di cacciatori di sottomarini tedeschi. Raccontano la civiltà. Macao ne è attratto. I marinai partono promettendo di tornare. Poi lui è triste. Quando arriva una flotta immensa lo spazio dell’isola (anche quello della pagina) viene invaso dall’uomo. La pagina divisa in verticale è una modalità inconsueta per il tempo in cui fu prodotta. Il testo e l’immagine progressivamente si opprimono si

l’Enseignement scolaire; intitolato “Liste de référence des œuvres de littérature de jeunesse pour le cycle 3”, del 2004. (Più informazioni sul sito edusol.education.fr/ecole). Ivi si legge “L’album se prête ainsi à un débat interprétatif conduit à partir des résistances que le texte ou l’image induisent: point de vue des élèves sur le titre, la mise en images et sa signification...Il est propice à des activités d’écriture, dans les interstices du texte.”

shciacciano uno contro l'altro. L'isola viene invasa e colonizzata, torniamo alla doppia pagina ma affollata. Nell'ultima pagina assistiamo ad una divisione netta fra il mondo naturale e quello della civiltà.

Sempre la Francia dà i natali a *Histoire de Babar le petit éléphant* (1931) di Jean de Brunhoff, dove la doppia pagina si conferma come spazio narrativo dell'indissolubile incontro fra parola e immagine.

Su Babar moltissimo è stato scritto,¹⁷⁴ per la qualità poetica e pittorica delle illustrazioni ma anche per le tematiche controverse che la storia mette in atto: il colonialismo ancora, la presenza della morte della madre del protagonista.

Babar suscita reazioni e riflessioni che portano a chiedersi se e come questo classico riesca a resistere al tempo.

Ad esempio Maurice Sendak si dice più interessato allo splendore grafico di Babar che al suo testo. Sulla vicenda della morte confessa di aver nutrito delle perplessità per anni:

Somehow I missed the point. It took years of further exposure to the work of many different artists, my own redefinition of the picture-book form, and much growing up to complete my appreciation of Babar. Now, from a distance of more than thirty years, I see that Babar is at the very heart of my conception of what turns a picture book into a work of art. the graphics are tightly linked to the "loose" prose-poetry, remarkable for its ease of expression. The pictures, rather than merely echoing the words, enrich and expand Babar's world¹⁷⁵

¹⁷⁴ Cfr. ad esempio: Fox Weber, Nicholas, *Babar, l'opera e l'arte di Jean e Laurent de Brunhoff*, Garzanti, Milano, 1989.

¹⁷⁵ Sendak, Maurice, *Caldecott & co.*, op. cit., pag. 98.

C'è perfino chi, in un autorevole saggio, si domanda se sia un libro da leggere ancora oggi ai bambini, o piuttosto solo un insieme di tomi da conservare nella collezione storica di una biblioteca.¹⁷⁶

Nello stesso anno di Babar nascono gli Album di Père Castor, una iniziativa editoriale ad opera di Paul Faucher, pioniere della “nuova pedagogia” francese, convinto assertore dell'importanza del libro come strumento democratico utile per lo sviluppo dell'autonomia del bambino e della sua iniziazione artistica e letteraria.

Negli Album di Père Castor evolve la ricerca formale e poetica sul libro illustrato, secondo tracce che amplieranno i confini espressivi e poetici dello stesso, grazie al contributo di artisti come Gerda Muller e Feodor Rojankovsky.

In questo contesto evolve la forma dell'Imagier, una specie di catalogo illustrato con finalità didattica, che affianca in ogni pagina ad ogni figura il nome dell'oggetto rappresentato.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Khol, Herb, *Should we burn Babar. Essays on children's literature and the power of stories*, New Press, New York, 1965. Il saggio porta la firma di un provocatorio studioso, maestro, professore, pedagogista prolifico, con una laurea in filosofia ad Harvard, che si occupa di scuola e di educazione in America, uno dei più progressisti, a detta di Jack Zipes nell'introduzione al saggio. La sua interpretazione di Babar accoglie una prospettiva politica e sociologica, e dunque problematizza l'occasione della lettura di questo albo classico sottolineando la necessità di discuterlo, e anche, come suggerito nel titolo, forse di eliminarlo; Babar deve rimanere solo un libro da collezionare?

“Babar has some appealing aspects. De Brunhoff's drawings and the story of his elephant in a green suit who has all the money and resources to do anything he cares to do can be looked as a parable of freedom. The free unencumbered adventurer has its appeal, and I might dig out my old copy and share it with my grandchildren as an example of what us older people were reading almost fifty years ago. We'd discuss the limitations of De Brunhoff's vision and maybe even reconceive the story as it might be told if it assumed a more suitable world as a background for the action. I might do the same in my teaching. But, in both cases, I'd use Babar only if the children had been surrounded by a wealth of books and stories and tales, and had the opportunity to talk about relationship of stories to people's dreams. If there were only a few books a child had access too, it would be foolish to select any that have racial, class or sexual bias woven into their content and imagery as positive things, no matter how charming or “classic” they are. Babar's time as a central experience in childhood must pass. In this case I use the word “childhood” as a universally applicable noun”, pag. 34.

¹⁷⁷ Oggi la forma dell'Imagier si evolve nella Francia contemporanea grazie alla ricerca di alcuni editori, per esempio Thierry Magnier. Senza parole, fotografico, immaginifico, l'imagier invita ad una lettura che attiva associazioni logiche, formali o evocative che legano una pagina alla successiva, in una infinita catena di relazioni. Per esempio gli imagier fotografici di Kathie Couprie, o quelli editi in Francia da Memo e, in Italia, da Corraini.



Colmont, Marie, Rojankovsky, Michka, (Albums du Père Castor) Flammarion, 1941

Muller, Gerda, Marlaguette, Les Mini Castor, Flammarion, 1941



Jeau de pliage, F. Caer, Album du Père Castor, 1933

Lida, Rojan, Bourru. L'ours brun, (Album du Père Castor) Flammarion, 1936

Il rispetto per l'interlocutore bambino è evidente nella cura e nella consapevolezza dell'operazione editoriale della collana: l'immagine, nel progetto di Paul Faucher, non è una lingua subordinata al testo scritto, ma assurge a testo autonomo, che deve rispondere ad esigenze comunicative ben precise. Dev'essere un'immagine leggibile “ che trasmetta una visione chiara e sensibile della realtà”¹⁷⁸.

Un soffio nuovo nell'editoria francese sarà anche portato dalle edizioni Robert Delpire, una esperienza più tarda e molto diversa, che nasce, lontana da preoccupazioni pedagogiche, nell'ambito artistico per poi ampliarsi e divenire, ricca dell'interesse per i linguaggi visivi, la fotografia, la grafica e poi l'illustrazione, la

¹⁷⁸ Defourny, Michel, “Des Editeurs, des images, des albums” in *Images des livres pour la jeunesse, lire et analyser*, Editions Thierry Magnier/CRDP, Parigi, 2006, pag. 12.

collocazione editoriale dove comparirà nel 1967 la prima edizione di “Max et les maximonstres”.

Nel tracciare questo rapidissimo percorso seguendo gli itinerari dell’albo fuori dalla sua culla anglosassone, pensiamo che siano a loro agio, nello scaffale degli antenati dell’albo illustrato in qualche modo anche gli illustratori¹⁷⁹ di *Pinocchio*, *Avventure di un burattino* (1860): essi si confrontarono con il romanzo e ne diedero interpretazioni figurali sempre diverse, volte a sottolineare le componenti surreali della storia o la dimensione umana, l’umorismo o il pathos, declinando con la matita, la penna, il pennello, le emozioni della grande letteratura sulla pagina.

Enrico Mazzanti (prima edizione a stampa, 1883); Carlo Chiostri (edizione del 1901); Attilio Mussino (edizione del 1911); Sergio Tofano (1921); Luigi e Maria Augusta Cavalieri (edizione del 1924); Bruno Angoletta (1951); Vittorio Accornero; Benito Jacovitti (edizione del 1945). Fra i contemporanei spiccano Roberto Innocenti e Lorenzo Mattotti.

Roberto Innocenti è senza dubbio uno dei più grandi illustratori italiani contemporanei, il secondo artista italiano ad aver ricevuto, dopo Gianni Rodari nel 1970, il riconoscimento internazionale del premio Hans Christian Andersen, nel 2008. Innocenti ha reso visibile il suo magistrale Pinocchio riportandolo in una Toscana insieme realistica e piena di suggestione, ambientando il romanzo in un paesaggio filologicamente esatto, affettuosamente e meticolosamente descritto, fin nel minimo dettaglio; Innocenti ha creato un testo iconografico che valorizza ed interpreta la vivacità straordinaria, l’esattezza e il nitore stilistico del grande romanzo di Collodi, compiendo una operazione in una certa misura cinematografica.

Roberto Innocenti ha firmato anche, come autore globale, albi straordinari come *La storia di Erika*¹⁸⁰ e *Rosa Bianca*¹⁸¹ dove l’albo si fa narrazione storica e osservatorio privilegiato per il racconto della verità che diviene, nello spazio del libro, verità e memoria di ogni lettore.

¹⁷⁹ Baldacci, Valentino e Rauch, Andrea, *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, Firenze, 2006.

¹⁸⁰ Vander Zee, Ruth, ill. di Innocenti, Roberto, *La storia di Erika*, C’era una volta, Pordenone, 2003.

¹⁸¹ Gallaz, Christophe, ill. di Innocenti, Roberto, *Rosa Bianca*, C’era una volta, Pordenone, 2006.

È interessante notare che, come accade per altri illustratori, Roberto Innocenti ha pubblicato prima negli Stati Uniti, per Creative Editions, Mankato, e viene acclamato all'estero ancor di più che in Italia.

Lorenzo Mattotti dipinge il suo Pinocchio inquieto, malinconico e noir, nel 1990.

Anche Mattotti pubblica perlopiù all'estero, in Francia, dove vive, ed è una vera star internazionale, autore di albi, illustrazioni, manifesti per il Centre Georges Pompidou e libri a fumetti.

Alcuni dei figurinai che si confrontarono con la forma della narrazione illustrata diedero una particolare impronta alla successiva lingua dell'albo: pensiamo in particolare alle figure di Bruno Angoletta, a *Tic e Tac, ovvero l'orologio di Pampalona*¹⁸² e alla *Viperetta*¹⁸³ di Antonio Rubino e a Sergio Tofano, al suo emblematico e leggerissimo *Signor Bonaventura*¹⁸⁴.



Antonio Rubino, *Tic Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, Firenze, Giunti Marzocco, 1984 (I edizione, *ovvero l'orologio di Pampalona*, Milano, Vitagliano, 1922); *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975; *Viperetta*, illustrazione interna

Le invenzioni figurali di questi autori sono animate dall'eleganza seducente e capricciosa del Liberty e da un guizzo imprevedibile, un fattore beffardo e

¹⁸² Rubino, Antonio, *Tic Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, Giunti Marzocco, Firenze, 1984 (I edizione, Milano, Vitagliano, 1922).

¹⁸³ Rubino, Antonio, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975.

¹⁸⁴ Tofano, Sergio, *Novantanove storie del Signor Bonaventura*, Garzanti, Milano, 1964.

giocosio,¹⁸⁵ capace di ribaltare con grazia le prospettive e sorprendere il lettore, alla maniera dell'infanzia più irriverente.

La loro influenza sull'invenzione illustrativa contemporanea è stata messa in evidenza in maniera magistrale nella lezione critica di Antonio Faeti e viene ripresa nel paragrafo "Annus Mirabilis: 1972" di questa ricerca.

¹⁸⁵ Boero, Pino e De Luca, Carmine in *Storia della letteratura per l'infanzia*, op. cit. : "Se le cose stanno così, se cioè gli scrittori-illustratori sono naturalmente portati al sorriso o all'ironia, alla parodia e allo sberleffo, è probabile che su di loro in qualche misura abbiano anche avuto influenza le lezioni di Rubino e Tofano, che a ven vedere caratterizzano lo stile felicissimo su cui si è consolidato l'immaginario di molte generazioni. Rubino e Tofano come archetipi, dunque, della narrazione illustrata destinata a bambini e un "fattore B" come Bonaventura che sembra spingerli verso approdi troppo spesso ignorati dai loro colleghi che usano solo la penna".

II Le grammatiche del picturebook

Il corpo del libro

Morfologia del picturebook: un capitolo molto francese ma anche rohortiano, che si confuta al suo termine.

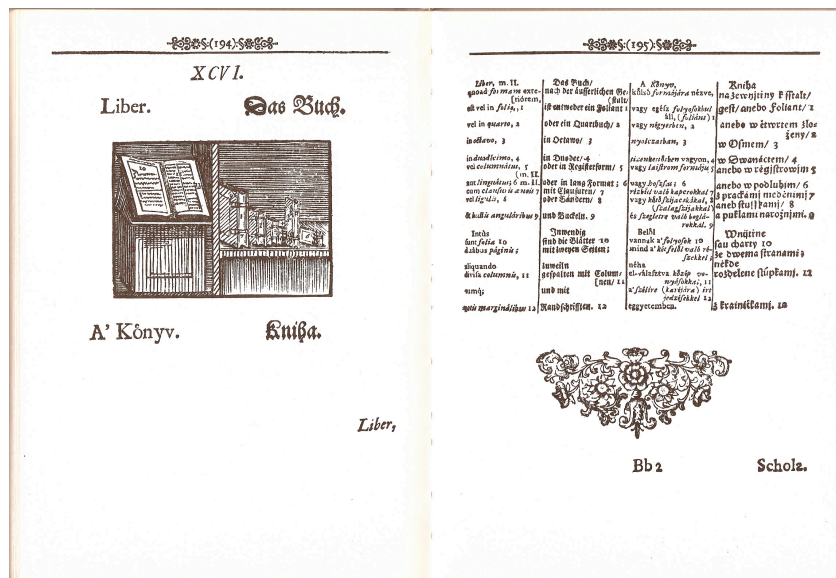


Tavola Liber Riproduzione Anastatica di Comenii, Johannes Amos, *Orbis Sensualium Pictus* Quadrilinguis hoc est: Omnium fundamentalium, in mundo rerum, e in vita actionum, Pictura e Nomenclatura, Latina Germanica Ungarica e Bohemica cum titulorum iuxta atque Vocabulorum Indice, edizione Leutschoviae, Tyras Samuelis Brewer, 1685; grafiche Jindrik Kovarik, 1989.

Come ogni opera letteraria l'albo illustrato è un "opera aperta"¹⁸⁶ cioè mentre da un lato postula l'intervento dell'interpretazione libera del lettore (nelle modalità di completamento per inferenza, detto closure¹⁸⁷), dall'altro esibisce caratteristiche proprie, per struttura formale e specificità comunicativa, capaci di guidare, accogliere e suscitare l'esperienza della lettura.

¹⁸⁶ Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

¹⁸⁷ Mc Cloud, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio, Torino, 1988.

Da queste vogliamo qui partire, per spostarci dall'approccio morfologico dell'albo alle modalità con cui questa forma espressiva e comunicativa, capace di autonomia, si dispone come catalizzatore di esperienza, "macchina pigra" che solo incontrando il lettore diviene testo complesso "attivandosi" nel processo e nel gioco della lettura, durante l' "evento lettura"¹⁸⁸.

Seguendo l'invito di Rohrty, cercheremo di avvalerci delle virtù della ri-descrizione affermando che un albo illustrato è un libro dove le immagini, a volte con parole, dispongono una narrazione sequenziale breve, di solito contenuta in 32 pagine. L'unità narrativa dell'albo è la pagina doppia, cioè l'immagine che appare al lettore quando apre il libro.

Abbiamo preso a prestito la definizione di "arte sequenziale" dall'ambito del fumetto¹⁸⁹ anche se molta dell'arte antica, affreschi o tele, è sequenziale: i cicli, la pala di Gand, il Battisfero di Parma.

Vale anche la pena di osservare che le parole dell'albo, quando presenti, possono disporre una narrazione (sempre breve) in varie forme: una narrazione continua in prosa, un alternarsi di momenti narrativi in forma di poesia, un testo in forma di lista, di enumerazione, di alfabeto, che produce complessità narratologica attraverso l'incontro con le figure. In caso contrario saranno le sole figure, nei wordless o silent books, a produrre la narrazione.

L'albo illustrato appartiene di diritto allo spazio delle arti visive, essendo in esso parte preponderante l'immagine; ha senza dubbio un rapporto stretto con il fumetto, l'illustrazione, la pittura, tutte le arti visive sequenziali, dal cinema alla pubblicità, anche dal punto di vista genealogico. È prima di tutto un oggetto, un progetto, un libro interessante abbastanza da essere offerto ai bambini come prima esperienza di lettura.

Nel suo bel saggio¹⁹⁰ sulla narrazione visiva a fumetti (originale saggio su e in forma di fumetto) Scott Mc Loud indica come antenati del fumetto William Hogarth,

¹⁸⁸ Cfr. Lewis, David, "The Reading event" in *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*, Routledge, New York, 2001.

¹⁸⁹ È stato Will Eisner a utilizzarlo per primo in *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Usa, 1985.

Rodolphe Töpffer, il maestro della xilografia Lynd Ward, il collage surreale di Max Ernst, la pipa di Magritte, i cui geni sono riconoscibili anche nella forma dell'albo; entrambe le forme, il fumetto e l'albo, sono flessibili e dialogano con la cultura popolare e, pur nella reciproca autonomia espressiva e formale, hanno ampi spazi di riferimento culturale in comune.

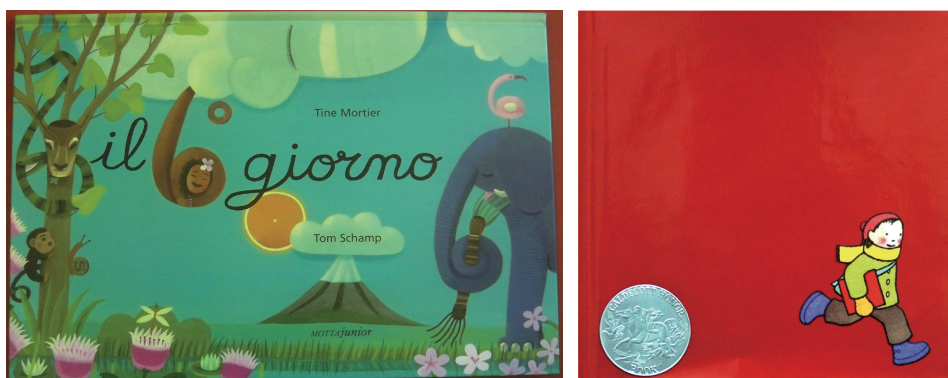
Ci sembra utile mettere in evidenza come l'autonomia della forma dell'albo illustrato non riguardi strettamente e solamente il destinatario dell'opera, che non è necessariamente solo un bambino. Si tratta piuttosto di un universo complesso di riferimenti culturali e artistici, un ambito specifico di ricerca grafica, teorica, formale, visuale e narrativa, e soprattutto di un progetto editoriale che si nutre di un pensiero sui rapporti fra infanzia e visione, sogno e racconto, creatività e conoscenza del mondo, e si esprime primariamente nel corpo del libro.

Pensiamo dunque ad una specificità morfologica, estetica e narratologica che proveremo ora a esplorare in alcuni dei molti possibili percorsi, evitando, solo momentaneamente, la foresta di definizioni che prolifera, da circa tre decenni, nella letteratura critica dedicata all'argomento.

Approccio morfologico

Dato il problema di descrivere l'oggetto albo illustrato, proviamo a suddividere l'oggetto di osservazione in piccole parti, secondo il metodo di Cartesio (e come suggerisce Munari) per prendere in considerazione, in fase preventiva, i singoli elementi osservabili nel corpo del libro, a partire da formato, copertina, risguardi etc... Saranno forse utili, come si vedrà, brevi excursus su come lo sguardo possa fruire degli elementi morfologici dell'albo.

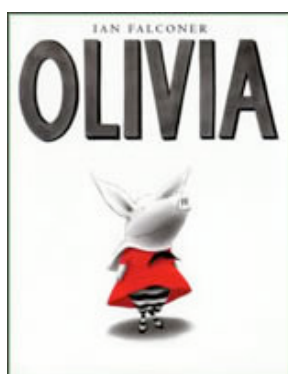
¹⁹⁰ Definizione di Scott Mc Loud, *Capire il fumetto*, op. cit.



Tine Mortier e Schamp Tom, *Il 6° giorno*, Motta Junior

Barbara Lehman, *Il libro rosso*, Il Castoro (Premiato con Caldecott Medal 2005)

L'albo contemporaneo presenta una grande varietà di formati. Il libro può avere formato rettangolare, secondo un orientamento orizzontale (l'albo rettangolare con il lato lungo in orizzontale è detto "all'italiana"¹⁹¹), oppure verticale. Può avere un formato quadrato, obliquo, essere costituito da fogli con rilegature, forme e materiali diversi. Esistono albi di forma irregolare e albi le cui pagine si aprono a a fisarmonica, oppure a finestra, tramite piegature o espedienti cartotecnici come buchi e fustellature. Esistono albi molto grandi da sfogliare sul pavimento oppure piccoli per mani bambine. Normalmente l'albo illustrato ha 32 pagine, o 48 (si tratterà sempre di multipli di un sedicesimo, unità di misura tipografica¹⁹²) una predominanza del codice visivo, testo breve e un'ampia varietà di forme.



Ian Falconer, *Olivia*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2001, Caldecott Honor 2001)

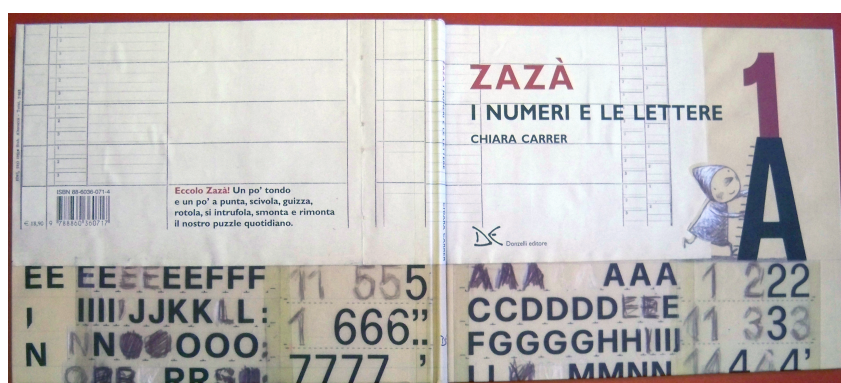
¹⁹¹ Cfr. Van der Linden, Sophie, *Lire l'album*, Edition L'Atelier du Poisson Soluble, Le Pui en Velay, 2003.

¹⁹² Cfr. la rivista edita da Corraini: www.unsedicesimo.corraini.com

Copertina, risguardi, frontespizio

Rigida o morbida (hardback o softback), essenziale o piena di dettagli, cromaticamente squillante oppure discreta, la copertina, come ben sanno grafici, editori, uffici marketing e librai, è il volto del libro, la sua confezione, e pertanto ha una particolare valenza comunicativa, essendo un libro un prodotto che esiste nel mercato e che nel mercato incontra i suoi potenziali consumatori.

La copertina si divide in una “prima” e in una “quarta” e nella maggior parte degli albi illustrati consiste in un’unica immagine che continua, come negli esempi, senza soluzione di continuità¹⁹³.



Chiara Carrer, Zazà i numeri e le lettere, Donzelli, Roma, 2006



Maurice, Sendak, Nel paese dei mostri selvaggi, Babalibri, Milano,

¹⁹³ A proposito dell’evoluzione grafica della copertina, citiamo Alex Steinweiss, il rivoluzionario grafico e illustratore americano che inventò la copertina illustrata per le confezioni dei dischi, nel 1938. In seguito non sarà infrequente che gli editori si rivolgano sia ai grafici che agli stampatori di copertine di dischi (vedi Coccinella). Un pregevole volume a lui dedicato è recensito da Stefano Salis nella pagina di editoria del Sole 24ore del 27 dicembre 2009; il volume è Reagan, Kevin, *Alex Steinweiss: The inventor of the cover of the Modern Album Cover*, Taschen, Köln, 2009.

La copertina è il supporto per le informazioni fondamentali sul libro (titolo, autore, editore), e quelle necessarie per legge, cioè l'ISBN (International Standard Book Number) e il codice a barre.

A volte, come succede negli Stati Uniti con il Premio Caldecott, sulla copertina viene impresso il marchio di un premio prestigioso che il libro ha vinto.

Altre volte, soprattutto per le strenne di Natale, sulla copertina viene posta una fascia di carta con una brevissima recensione, uno slogan, un richiamo in più per notare quel libro fra gli altri.

Dal punto di vista comunicativo la copertina (comunemente si intende la "prima") è molto importante perchè invita il lettore a prendere in mano il libro, ad entrarvi dentro, e fornisce, già ad una prima occhiata, informazioni sul contenuto, attraverso scelte tipografiche, stile dell'immagine, uso del colore.

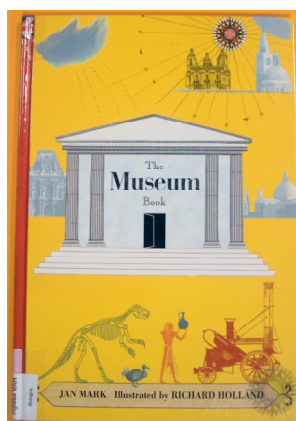
Qualcuno potrebbe obiettare che tutte queste scelte non vengono necessariamente recepite in maniera consapevole dal lettore, né a maggior ragione dal lettore bambino, e domandarsi perché riteniamo opportuno soffermarci sugli aspetti formali e morfologici del libro per la prima infanzia.

Riteniamo utile inoltre che si rifletta in via preliminare sulla necessità di una "educazione degli educatori" alla lettura di testi visivi e che si forniscano, sugli esempi della migliore critica internazionale, con particolare riferimento a quella francese¹⁹⁴, esempi di approccio critico al libro per bambini che non ne dimentichi la dimensione fisica.

Ma possiamo spezzare una lancia in favore della potenziale obiezione e accoglierla come una possibilità di una riflessione, la stessa sollevata da Bruno Munari quando osserva: "Ognuno vede ciò che sa". Infatti, il problema del corpo del libro, del suo design, del progetto da cui scaturisce, è legato all'ampio ambito del visivo e del design del visivo.

¹⁹⁴ cfr. Van Der Linden, *Lire L'Album*, op. cit.

Approfondiremo questo discorso, che riguarda l'opportunità di educare lo sguardo, la pervasività del visivo e la dimensione estetica in senso ampio, nel capitolo intitolato "Pedagogia delle immagini, pedagogia dell'immaginazione".



Mark, Jan e Holland, Richard, *The Museum Book*, Walker Books, London, 2007

Per restare, per ora, sul corpo dell'albo, e all'opportunità di una possibile visita guidata, troviamo sempre la guida eccellente e rigorosa di Bruno Munari:

Io ho pensato, invece, che per un bambino anche di tre anni, un libro è prima di tutto un oggetto. Un oggetto che ha una copertina più o meno rigida, che ha delle pagine e si apre da una parte. E guardandolo come un oggetto di scoprono tante cose. Scopri, per es., che la copertina di un libro in realtà che cos'è? È una porta che si apre per entrare nel libro. Allora trasformo questa copertina in una porta; io non faccio un'illustrazione dove si vede un bambino che apre la porta: la porta è la copertina che si apre e si entra nel libro.¹⁹⁵

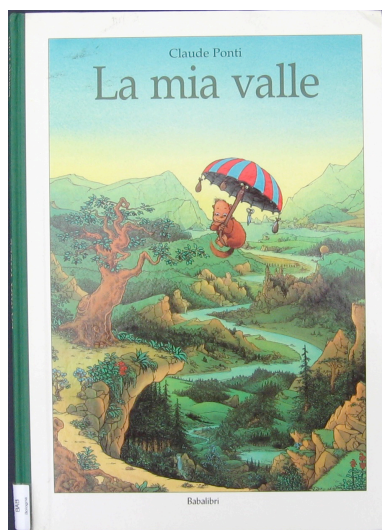
La copertina è una porta, una porta con una segnaletica per passanti distratti, con un tempo di attenzione rapido.

¹⁹⁵ Munari, Bruno, in Nonveiller, Giorgio (a cura di), *Le arti visive e l'educazione, problemi ed esperienze di arti visive nella scuola*, Accademia di Belle Arti di Venezia, Canova, Venezia, 1992.

La copertina di un libro è un piccolo manifesto e ha lo scopo di comunicare all'osservatore che, in quel libro, c'è qualcosa di interessante per lui.¹⁹⁶

La copertina vuole dire: la storia comincia qui, bambini; il libro ha garanzie di qualità, è stato premiato, è un libro raccomandabile, adulti. È la sigla del libro; è, come tutto l'albo, un'opera collettiva prodotta da linguaggi e scelte di graphic designer, editore e autore. Nelle edizioni di diversi paesi la copertina dello stesso albo può variare, di solito in accordo con l'autore delle illustrazioni, ma non sempre. Nel variare anche il formato dell'albo si può incorrere in esiti discutibili, che possono addirittura intaccare l'unità espressiva del libro.

La composizione di una copertina dovrebbe tener presente il punto focale, al centro dell'immagine, dove si poggia lo sguardo del lettore.



Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

Quando Yvonne Chenouf, autrice di un saggio magistrale (monografico) sull'albo illustrato, dedicato interamente all'opera del contemporaneo Claude Ponti, offre quelle che lei chiama “finestre sull'opera” e dedica un paragrafo alla copertina di *La mia valle*, scrive così:

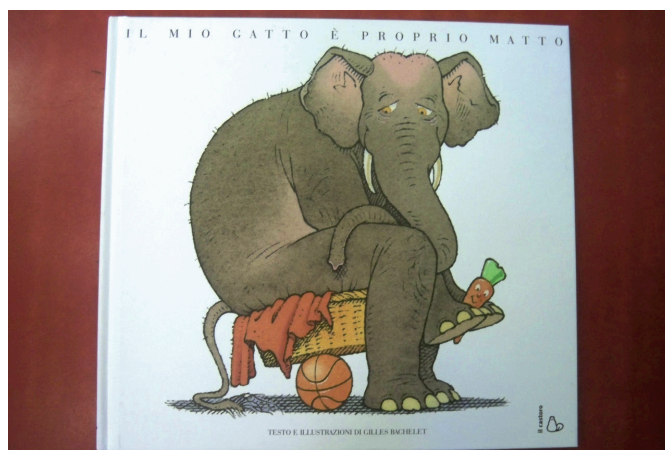
¹⁹⁶ Munari, Bruno, *Disegnare il libro*, Scheiwiller, Milano, 1988.

Couverture. Cette couverture rompt avec la règle qui prévalait jusque-là pour les “grand albums” pontiens. Outre que le titre et le nom de l’auteur s’inscrivent ici sur le ciel du paysage et non plus centrés, au-dessus du cadre, sur le fond de page (seul le nom de la maison d’édition reste centré sous l’image), l’image n’amalgame plus l’ensemble des protagonistes en une sorte de gènérique. Peut-être est-ce une manière de signifier que, dans cet album, l’essentiel se joue entre la vallée représentée et le personnage qui flotte. Relation privilégiée que l’adjectif possessif du titre (autre nouveauté) souligne déjà. S’il peut penser que le personnage chute sans drame vers le sol (même le parapluie sourit!), le lecteur en sera moins certain en connectant cette image de couverture avec celle de la page 33 et en lisant la page 32: le Monte-en-l’air, comme leur nom l’indique, sont des sortes de parachutes ascensionnels. En revanche, l’idée de chute est reprise sur le quatre de la couverture: trois Tuim’s affolés (habitants de la vallée) se précipitent pour recueillir, tombant du ciel... le code à barres.¹⁹⁷

Sulla copertina si trova il titolo. Ci sono titoli umoristici, titoli che presentano il personaggio, o che alludono ad una atmosfera. Titoli in forma di domanda o di promessa, seducenti e ammiccanti o titoli più rigorosi e reticenti. Nella combinazione fra il titolo e l’immagine si declina una delle formule peculiari della

¹⁹⁷ Chenouf, Yvonne, *Lire Ponti encore et encore*, Éditions Être, Paris, 2007, pag. 27. “Copertina. Questa copertina rompe con la regola che aveva prevalso fino a questo momento nei “grandi albi” di Ponti. Oltre al fatto che il titolo e il nome dell’autore adesso appaiono sul cielo del paesaggio e non più al centro, sopra la cornice, in fondo pagina (soltanto il nome della casa editrice rimane centrato sotto l’immagine), l’immagine non amalgama più l’insieme dei protagonisti in una sorta di titolo di testa. Forse è un modo per significare che, in questo albo, l’essenziale si gioca tra la valle rappresentata e il personaggio che galleggia. Una relazione privilegiata che è già sottolineata dall’aggettivo possessivo del titolo (altra novità). Se può pensare che il personaggio cada senza drammi verso il suolo (anche l’ombrello sorride!), il lettore ne sarà meno sicuro associando questa immagine di copertina a quella della pagina 33 e leggendo la pagina 32: i “Monte-en-l’air” come il loro nome indica, sono delle specie di paracadute ascensionali. Invece, l’idea di caduta viene ripresa nella quarta di copertina: tre “Tuim’s” affannati (gli abitanti della valle) si precipitano per raccogliere, ciò che sta cadendo dal cielo... il codice a barre.” trad. Emiliano Schmidt Fiori.

comunicazione dell'albo; nella copertina tipo *Il mio gatto è tutto matto*¹⁹⁸ ad esempio, già nella contraddizione fra l'immagine di un elefante e il titolo che promette una storia felina, si configura una tensione narrativa ironica, paradossale, parodica o nonsense, un vero *pun* visivo.¹⁹⁹



Jilles Bachelet, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano, 2006

È interessante osservare²⁰⁰ che, per contratto editoriale, il titolo del libro viene deciso dall'editore e non dall'autore. Queste due figure hanno non di rado occasioni di scontro, o di civile patteggiamento, nel sostenere preferenze di titolo diverse. Alcuni editor hanno le idee molto chiare su quali parole siano più o meno utili o strategiche nel titolo, per attrarre i lettori. Sono comunque sempre loro a compiere la decisione definitiva che riguarda il titolo.

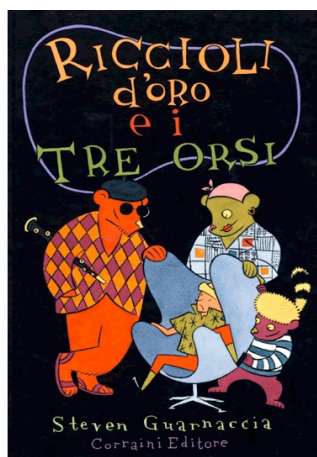
Il colore della copertina, come il titolo, inciderà sulla scelta del consumatore. Abbiamo rilevato di prima mano che, ad esempio si possono riscontrare pregiudizi di genere, soprattutto da parte degli adulti, riguardo alla scelta cromatica. Alcuni colori, soprattutto il rosa, creano, probabilmente per induzione culturale, e simbologia di appartenenza, particolare affezione durante alcune età in particolare, nelle bambine.

¹⁹⁸ Bachelet, Jilles, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano, 2006.

¹⁹⁹ Fince, Eli, *Visual Puns in Design*, Watson, Guptill Pub, New York, 1982.

²⁰⁰ Devo questa riflessione ad una conversazione bolognese con Teresa Buongiorno (scrittrice, giornalista, autrice di programmi televisivi, studiosa di letteratura per l'infanzia), il 10 dicembre 2009 alla Libreria per Ragazzi Giannino Stoppani, durante una presentazione dell'albo da lei scritto e illustrato da Gianni De Conno, *Abul Abbas - Elefante Imperiale*, Lapis Edizioni, Roma, 2009.

Il colore nero in copertina è considerato “difficile”, in termini di comunicazione, ma ciò non evita che ci siano alcune scelte editoriali che vengono fatte in questa direzione.



Steven Guarnaccia, *Riccioli d'oro e i tre orsi*, Corraini editore, Mantova, 2002

Patricia Cummings, docente di illustrazione presso Parsons The New School for Design di New York, nelle sue lezioni evidenziava come nel mercato editoriale americano sovente gli autori ricevano indicazioni precise in merito alla tavolozza di colori da utilizzare per il libro in preparazione, con particolare riferimento alle scelte cromatiche della copertina.

All'interno della copertina si trovano i risguardi, cioè quelle doppie pagine, all'inizio e alla fine del libro, che creano l'anticamera del libro.

Fin dalla loro invenzione ad opera di artisti e stampatori nel Settecento, ai risguardi fu affidata la significativa funzione di dare il benvenuto al lettore appena entrato nel libro e accompagnarlo, non senza suggestioni, ma senza svelamenti, nell'atmosfera del libro che sta per cominciare, prima di affidarlo al testo e alle immagini del racconto²⁰¹. Essi rappresentano luogo di innovazione, sinonimo di cura e pregio editoriale. Scriveva Walter Crane della carta da risguardi:

²⁰¹ Cfr. Casella, Mirca, “Respirando carta da risguardi” in Beseghi, Emma (a cura di), *Infanzia e racconto*, op. cit.

deve essere considerata come una corte, o anche un giardino o un tratto di terreno erboso davanti all'ingresso. Non si vuole che vi si indugi a lungo, ma dovremo cogliere qualche accenno incoraggiamento per procedere a entrare nel libro. (...) Se è il caso di essere festosi e prodighi, se il libro è destinato all'ondata natalizia o ai bambini, possiamo catturarvi un'idea fugace come una farfalla in volo.²⁰²

Anche i risguardi²⁰³, come la copertina e il frontespizio, sono portatori di messaggi paratestuali e paravisuali e costituiscono un insieme coerente che imposta una sorta di gioco con il lettore (più o meno esplicito in alcuni degli esempi che poi facciamo).

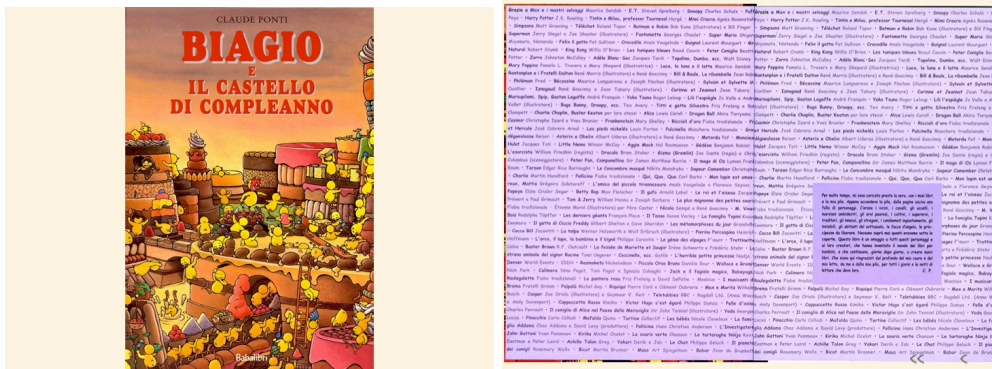
Essi sono terreno di una gran quantità e varietà di sperimentazioni da parte degli autori contemporanei. Il ruolo di “legenda” che guida in un gioco di riconoscimenti, nel dialogo fra diverse possibilità di conoscenza del mondo, è quello dei risguardi di *Biagio e il Castello di compleanno*, di Claude Ponti, ma anche di quelli di *Riccioli d'oro e i tre orsi*²⁰⁴, e *I tre porcellini*²⁰⁵ di Steven Guarnaccia. Mentre nel primo caso i risguardi contengono riferimenti iconografici (appartenenti al mondo del cinema, del fumetto, dell'illustrazione per l'infanzia), una speciale lista dei personaggi “invitati” in una delle grandi tavole finali, nel caso dei risguardi concepiti dal designer americano, che in entrambi gli albi richiama le prove cianografiche, che precedono la stampa in tipografia, si riferiscono al mondo del design, e nel caso dei porcellini a quello dell'architettura contemporanea.

²⁰² Cfr. Fanelli, Giovanni e Godoli, Ezio, *L'illustrazione Art Nouveau*, Bari, Laterza, 1989, pag 89, op. cit., *Ivi*.

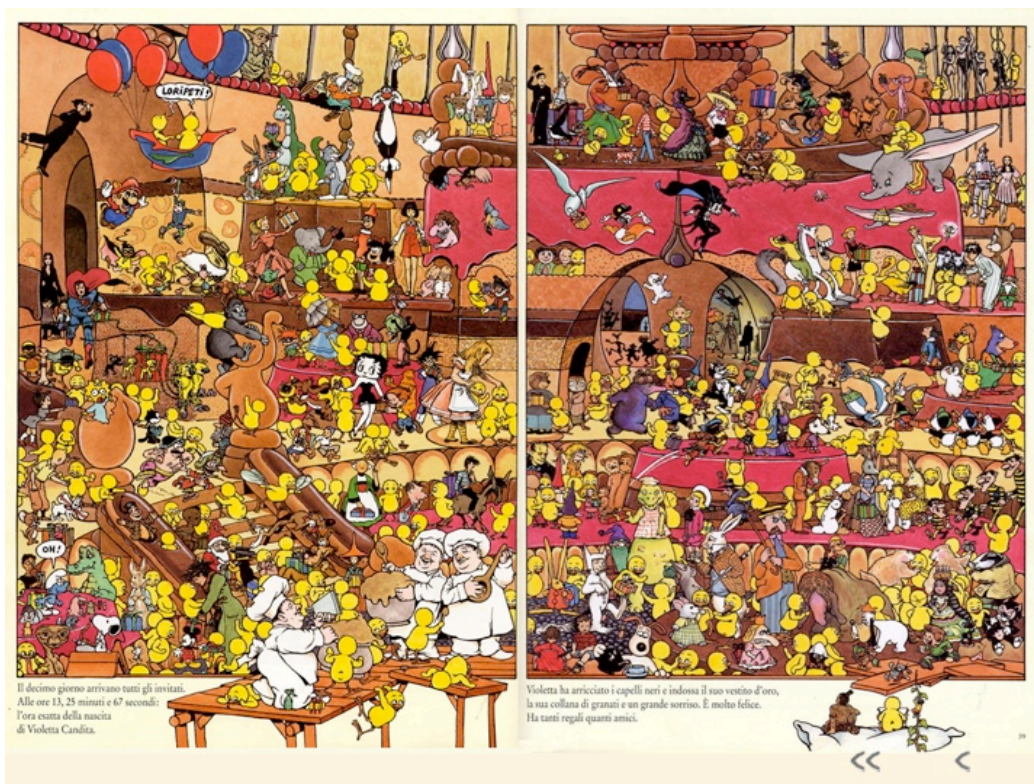
²⁰³ Le Bouar, Françoise, “Dans le secret des pages de garde”, in *Revue des livres pour enfants*, n.191, Joie par les livres, 2000.

²⁰⁴ Guarnaccia, Steven, *Riccioli d'oro e i tre orsi*, Corraini, Mantova, 2002.

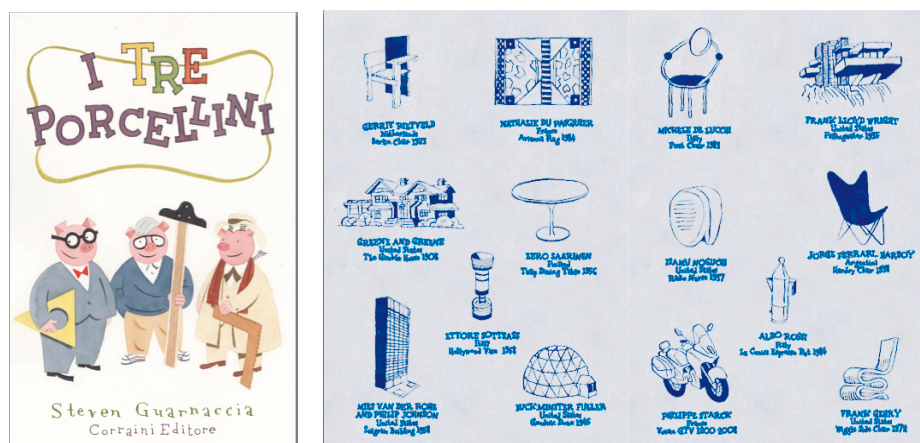
²⁰⁵ Guarnaccia, Steven, *I tre Porcellini*, Corraini, Mantova, 2009.



Copertina e risguardi di Claude Ponti, Biagio e il castello di compleanno. Babalibri, Milano, 2005. Nei risguardi l'elenco dei personaggi, con relativi autori, ritratti in una delle tavole finali dell'albo, dove il lettore, in un gioco di riconoscimenti, ritroverà celebri icone dell'immaginario collettivo infantile.



La tavola di Claude Ponti, Biagio e il castello di compleanno, Babalibri, Milano, 2005, dove si possono riconoscere icone provenienti da cinema, fumetto, illustrazione, editoria per l'infanzia.



Steven Guarnaccia ne *I tre Porcellini*, Corraini, Mantova, 2009, riprende, relativamente ai risguardi e all'operazione iconografica nei confronti della fiaba classica, la modalità inaugurata con *Riccioli d'oro e i tre orsi*: i risguardi-legenda si riferiscono qui al design e all'architettura contemporanea, dove entrambe le fiabe vengono ambientate. Alludono, per resa cromatica, alle prove di stampa, le cosiddette "cianografiche" dalla tipica tinta blu.



Risguardi di Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano,

I risguardi di *Nel paese dei mostri selvaggi* suggeriscono che la storia si svolge in una dimensione di selva, di giungla, di indomabile esuberanza naturale; la vegetazione, che crea il motivo su sfondo nero, ha forme puntute e potenzialmente minacciose, che ben si accordano con gli artigli dei mostri del libro. Al contrario, i risguardi di *Signora Meier e il merlo*, che rappresentano un motivo ornamentale di carta da parati, introducono ad una storia che è domestica, intima, interiore. I

risguardi di *Piccolo blu e piccolo giallo*²⁰⁶ propongono un motivo astratto e regolare, che alterna su fondo bianco bolli gialli e bolli blu. Il motivo astratto, dopo la lettura dell'albo, diviene leggibile e narrativo, quando le macchie di colore hanno conquistato lo status narrativo di personaggi. Gli esempi possono continuare, e la creatività espressa dagli artisti nel progettare questo "passaggio" nel libro, come in tutto il paratesto, è fonte di interessanti indicazioni pedagogiche, estetiche e poetiche.

Oltre si trova il frontespizio, che contiene ancora l'indicazione del titolo, dell'autore, e spesso una illustrazione, scontornata e sintetica. Il frontespizio discende dal tradizionale colophon²⁰⁷ (che è oggi nella facciata di sinistra dopo i risguardi, oppure nella penultima del libro, e che contiene le informazioni editoriali sul libro, comprese di traduzione, numero di ristampe etc).

Voltata ancora una volta la pagina, inizia la narrazione, sulla facciata di destra. Il caso di una facciata singola di ripeterà, e non sempre, solo alla fine del libro, sulla sinistra. Nell'albo infatti l'unità narrativa del picturebook, per unanime parere esemplificato qui dalla voce autorevole di Barbara Bader, è sempre la doppia pagina, in quanto il lettore simultaneamente vede le due facciate in un colpo solo.

L'arte della composizione

A volte il testo sta a sinistra e le figure a destra, e adulto e bambino potranno sedere rispettivamente dalla parte del lettore di parole e del lettore di immagini, perché il secondo possa vedere bene e da vicino. Ma può accadere l'inverso e la pagina può essere poi composta in una moltitudine infinita di modi. Nella doppia pagina infatti prende forme diverse quella che in francese è efficacemente detta *mise en page*, cioè l'impianto grafico, l'impaginazione del libro. Essa viene composta e gestita dall'illustratore e/o dal grafico, secondo criteri funzionali alla storia. La

²⁰⁶ Lionni, Leo, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1999.

²⁰⁷ "Il colophon è, come è noto, l'annotazione terminale dell'amanuense e dei primi tipografi: fu poi sostituito dal frontespizio." Faeti, Antonio "Il romanzo familiare di un medium nevrotico" in Frabboni, Franco e Faeti, Antonio, *Il Lettore ostinato. Libri, biblioteche, scuole, mass-media*, La nuova Italia, Firenze, 1983, pag.140.

doppia pagina non solo ospita, quando presente, il testo insieme alle immagini ma definisce un tempo di fruizione.

Come è noto in *Nel paese dei mostri selvaggi* la scelta di gestione grafica è non solo coerente, ma parte fondante del meccanismo espressivo del libro:

In ogni pagina, progressivamente, l'immagine, dapprima situata sulla destra, cresce minacciosamente. (...) Il quadro con l'illustrazione pian piano si dilata, come lo spazio immaginativo del piccolo protagonista e lettore, mentre la stanza di Max si trasforma in una foresta. Il letto stesso fiorisce e intreccia sorprendenti radici nodose e rami contorti di alberi maestosi. (...) La foresta sfonda soffitto e pareti. La camera da letto si dissolve, e l'illustrazione, man mano, trabocca nella pagina di sinistra. Sposta il testo, lo schiaccia quasi, in un ribaltamento della funzione narrativa ora decisamente a favore della voce dell'immagine, calibrata però, sempre tenuta, come la vela della barchetta di Max che, gonfia di vento, lo fa viaggiare in lungo e in largo su questo mare sorto, si direbbe, apposta per lui. (...).²⁰⁸

Durante gli incontri di formazione²⁰⁹, dopo aver letto e proiettato l'albo insieme all'audience di studenti d'arte, bibliotecari o insegnanti, si torna a sfogliarlo dal principio. Normalmente è durante questa seconda lettura, facilitata dallo scorrere veloce delle immagini sullo schermo, oppure delle pagine, che gli osservatori scoprono questo stupefacente gioco di dilatazione con cui l'immagine, dapprima contenuta in un riquadro posizionato sulla facciata destra, cresce fino ad occupare, in corrispondenza del climax narrativo, l'intera doppia pagina, per ben tre volte senza parole, per poi "defluire" fino all'esito estremo di una ultima facciata senza alcuna

²⁰⁸ Terrusi, Marcella, "Lo scaffale dei libri selvaggi" in "Infanzia", n. 2-2009.

²⁰⁹ Mi riferisco ad esperienze di laboratorio o seminario che ho condotto negli ultimi anni presso l'Università di Bologna, l'Accademia di Belle Arti di Urbino, l'Accademia Drosselmeier, nonché a occasioni di formazione con bibliotecari e insegnanti.

illustrazione, dove si trova solo una breve frase a concludere l'avventura visionaria del viaggio di Max.

La presenza di un espediente compositivo di percepibile efficacia comunicativa, nell'incontro con una narrazione ad un primo sguardo "semplice", è una delle scoperte che motivano alla conoscenza critica e approfondita dell'albo anche chi non ha dimestichezza con questa forma narrativa; essa schiude, in una tale esperienza di lettura, osservata da occhi attenti, secondo rigorosi e stimolanti percorsi ermeneutici, la propria sorprendente e inattesa complessità e ricchezza formale, che sono al contempo caratteristiche culturali, estetiche e pedagogiche.

Sendak spiega in questo modo la ricerca che sta alla base della sapienza compositiva dell'opera:

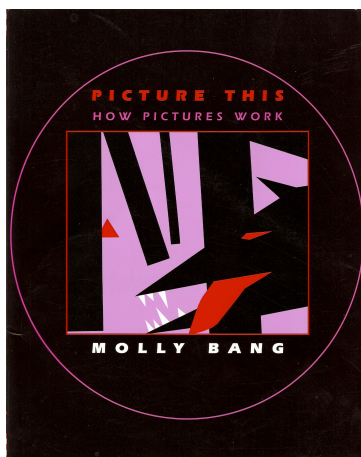
Un picture book può essere molto noioso, giri una pagina dopo l'altra ed è fatta. Se sei un adulto puoi anche farlo senza lamentarti. Ma i bambini non sono così indulgenti. Uno dei motivi per cui un picture book è così affascinante è che esistono molte strategie per rendere la sua forma in se stessa più interessante. Nel mio *Nel Paese dei Mostri Selvaggi*, la strategia è quella di calibrare misure e forme. L'ho usata per descrivere visivamente gli stati d'animo di Max: la sua rabbia, più o meno normale all'inizio, si dilata in furia; poi l'esplosione della fantasia serve come sfogo di quella particolare rabbia; e infine c'è un graduale collasso della fantasia, e tutto è finito. L'odore del cibo riporta Max alla realtà; è di nuovo un bambino. Un libro in sé è inerte. Quel che io tento di fare è animarlo, è farlo muovere emotivamente.²¹⁰

Sull'arte della composizione delle figure, e sulla psicologia di come le percepiamo troviamo interessante citare il singolare saggio di Molly Bang *Picture This. How Picture work*.²¹¹ Il libro esplora, in una forma inusuale (è un saggio sull'albo in forma di albo), attraverso immagini create con la tecnica del collage,

²¹⁰ Sendak, Maurice, *Caldecott & co.*, , op. cit. (trad. Giorgia Grilli).

²¹¹ Bang, Molly, *Picture this. How Picture Book work*, Chronicle Books, San Francisco, Usa, 2000.

accompagnate da riflessioni e osservazioni teoriche, i meccanismi con cui figure, forme e colori organizzate nello spazio della pagina concorrono a narrare una storia specifica, a rappresentare emozioni precise e differenti le une dalle altre, situazioni narrative complesse e atmosfere psicologiche riconoscibili nella esperienza della lettura.



Bang, Molly, Picture this. How Picture Book work, Chronicle Books, San Francisco, Usa, 2000

La storia narrata visivamente (e commentata) da Molly Bang è Cappuccetto Rosso. Il lavoro è frutto di diverse ricerche, laboratori con bambini, letture e carteggi con studiosi del visivo e della psicologia dell'arte. In ogni pagina l'autrice produce, aggiustando l'immagine, introducendo variazioni, modulando gli ingombri, cambiando i colori. Le immagini sono forme astratte che narrano la storia attraverso la combinazione di moduli geometrici che creano figure riconoscibili come il lupo e la bambina. Si noti che l'uso di figure astratte si iscrive nella tradizione inaugurata da Leo Lionni. Per esprimere le ragioni per cui questo saggio è illuminante per studiare i nostri meccanismi di lettura di una pagina illustrata troviamo utile riportare qui uno stralcio della lettera con cui Rudolph Arnheim accompagnò il manoscritto rivisto mandandolo indietro all'autrice. Scrive il grande storico dell'arte, scrittore e psicologo autore di *Arte e percezione visiva*.²¹²

²¹² cfr. Arnheim, Rudolph, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1984.

what is so special and striking about the style of your book is that it uses the geometrical shapes not as geometry, which would not be all that new, not as pure percepts in the sense of psychology textbook, but entirely as dynamic expression. You are talking about a play of dramatic visual forces, presenting such features as size or direction or contrast as the actions of which natural and human behavior is constituted. This make your story so alive on each page. It gives to all tis shapes the strenght of puppets or primitive wood carvings, not giving up abstractness but on the contrary exploiting its elementary powers. You are also taking the prettiness of the nursery out of the fairy tale story and redicting it to the basic sensations, taking the childlike-ness out of it but leaving and even enforcing the basic human action that derives from the direct visual sensation. It is what remains of Red Riding Hood if you take the prettiness out and leave the stark sensations we experience when we rely on direct and pure looking.²¹³

Il movimento, la vitalità interna che scaturisce dall'incontro delle forme, dei colori e degli spazi fra loro e poi fra loro e lo sguardo del lettore, quel respiro emotivo, costituisce un altro degli elementi fondamentali dell'albo, strettamente intrecciato all'arte della composizione, un elemento non solo visivo ma fisico in senso ampio: il ritmo, uno degli elementi della musica interna dell'albo illustrato.

Il ritmo dell'albo è il risultato di una struttura compositiva che coinvolge il testo, l'immagine, l'impaginazione, il rito del voltare pagina. È il respiro musicale del picturebook, dove gli spazi bianchi o pieni, dettagliati o puri si traducono nel tempo della percezione.

Sulla musica come qualità essenziale del picturebook ha scritto in modo mirabile Maurice Sendak, nel suo saggio "La forma della musica", *The shape of music*.

Vivify, quicken, and vitalize-of these three synonyms, quicken, I think, best suggests the genuine spirit of animation, the breathing

²¹³ Bang, Molly, *Picture this*, op. cit.

to life, the swing into action, that I consider an essential quality in pictures for children's books.²¹⁴

Per elemento musicale si intende dunque anche una funzione specifica delle immagini, capace di catturare lo sguardo e l'attenzione del lettore perché contiene il respiro vitale dell'azione.

My intention is not to prove music the sole enlivening force behind the creation of pictures for children. But music is the impulse that most stimulates my own work and I invariably sense a musical element in the work of the artists I admire, those artists who achieve the authentic liveliness that is the essence of the picturebook, a movement that is never still, and that children, I am convinced, recognize and enjoy as something familiar to themselves.²¹⁵

Il linguaggio musicale contiene molti termini utili per riferirsi al picturebook: ad esempio il concetto di contrappunto, utilizzato ("counterbalance") in ambito anglosassone nel dibattito sulle relazioni testo-figure, oppure il concetto di armonia, che vedremo più avanti nella sua connotazione ecologica.

Anche preludio, piano, forte, solo, movimento, pausa, pianissimo, fortissimo, adagio, moderato, andante, andante con brio, ritornello, leitmotiv o tema, figura ritmica, risonanza, polifonia sono termini musicali che potremmo applicare alla composizione dell'albo.

Giovanna Zoboli, nel suo corso sull'albo illustrato tenuto nel 2007 presso l'Accademia Drosselmeier di Bologna parla di "partitura" dell'albo, a proposito dell'albo di Shaun Tan²¹⁶, premiato a Bologna, che ha la struttura di un album

²¹⁴ Cfr. Sendak, Maurice, *Caldecott & co*, op. cit.

²¹⁵ *Ivi*.

²¹⁶ Tan, Shaun, *The arrival*, Arthur A. Levine Books, Scholastic, New York, 2007.

fotografico. Il libro è spazio, la successione delle immagini e la partitura sono il tempo, la composizione influenza soprattutto l'impianto grafico del libro.²¹⁷

Lingua, suono, struttura

Come gli stessi pensieri possono dare un altro tipo di discorso se disposti in modo diverso, allo stesso modo le stesse parole formano altri pensieri se disposte in modo diverso.

Blaise Pascal, Pensieri

In quanto forma di narrazione breve, l'albo ha una stretta parentela, come abbiamo già accennato, con la poesia (anche in forma di indovinello e filastrocca), il racconto, la novella e la fiaba.

È centrale nell'albo il suo carattere di rapidità. Esso si riscontra nella composizione testuale, nelle scelte stilistiche e nelle strategie narrative che caratterizzano la lingua, per esempio nella presenza delle forme retoriche dell'enumerazione, della rima, della ripetizione anaforica, dell'indovinello.

Questo carattere, combinato alla forte carica comunicativa delle immagini, sottolinea la forza originaria della parola:

Una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicata dal fatto che la stessa mente non assista passiva alla rappresentazione, ma vi

²¹⁷ Cfr. Van der Linden, Sophie, "L'album, entre texte, image et support", *La revue des livres pour enfants*, n. 214, 2008.

interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere²¹⁸.

Ancora più forte è la potenza della parola nelle diverse fasi del processo di apprendimento che comincia nella prima infanzia.

Nell'infanzia, scrive Walter Benjamin:

le parole sono vive, piene, ricche, perché portano tutte traccia delle percezioni sensoriali forti del bambino, portano traccia del tatto, del colore, dell'odorato, del suono, di tutte le esperienze; la lingua del bambino è una lingua della domenica, cioè una festa.²¹⁹

Scrivere l'albo è difficile; quel che è sicuro, portato dalla fiaba e dalla narrazione orale, è che l'albo racconta ai sensi, allo sguardo, al ritmo, al tono e anche agli spazi di silenzio, come quando si volta la pagina.

La lingua dell'albo è sempre sostenuta fortemente dall'esigenza narrativa, e sperimenta nello spazio dell'immagine il godimento fisico del suono, della pronuncia, del ritorno.

Sendak parla di una caratteristica caratteristica di elusività del testo dell'albo, un'ambiguità²²⁰ del testo verbale che lasci spazio alla rappresentazione figurale. L'ellissi è dunque una figura frequente nell'albo. Si potrebbe dire, su suggestione orientale, che nell'albo i silenzi e le pause, i vuoti e le omissioni contano quanto le parole, come accade nella composizione poetica e musicale.

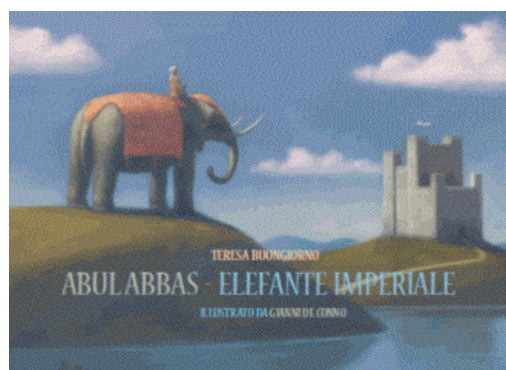
Nell'albo scritto da Teresa Buongiorno, *Abul-Abbas elefante imperiale*, l'incipit contiene, classicamente, come in Pinocchio, e come nella premessa di Macao e Cosmage, una promessa, una richiesta di pazienza, una dichiarazione diretta dal narratore al lettore. L'elefante del titolo, scrive la Buongiorno, sta per arrivare, non si vede subito, nelle prime pagine, bisogna aspettare, voltare pagina.

²¹⁸ Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia*, op. cit.

²¹⁹ Benjamin, Walter, *Infanzia berlinese intorno al novecento*, Einaudi, Torino, 2001.

²²⁰ Cfr. Sendak, Maurice, *Caldecott & co.*, op. cit.

Gianni De Conno ha dato, nelle figure, l'atmosfera, il corpo, il tempo, ha dato immagine e identità ad un racconto che ha il respiro della storia antica, ha scritto i personaggi nelle loro sembianze, autore demiurgo, ha creato un mondo. Insieme, narratrice e illustratore, guidano una lettura fiabesca, epica, quasi cinematografica, in un albo contemporaneo ed esemplare.



Teresa Buongiorno, Gianni De Conno, Abulabbas-Elefante imperiale, Lapis, Roma, 2009

Poesia e albo

All'incontro fortunato fra poesia e figure appartiene un albo classico ancora disponibile in libreria, un libro che incanta anche bambini molto piccoli da generazioni, con versi e figure irresistibili, lievi, ironiche e piene di vitalità: *Tre chicchi di moca*²²¹ di Toti Scialoja.



Toti Scialoja, Tre chicchi di moca, Lapis, Roma, 2002

²²¹ Scialoja, Toti, *Tre chicchi di moca*, Lapis, Roma, 2002.

Le invenzioni linguistiche e figurali di Toti Scialoja (Roma, 1914-1998) pittore, poeta, critico d'arte, scenografo e autore per il teatro e per la tv, nascono nel contesto del fermento culturale della Milano degli anni Sessanta.

Scriva Teresa Buongiorno nella prefazione all'albo:

Ricordo ancora Toti, mentre parlava di poesia ai bambini seduti in terra, alla Libreria dell'Oca di Milano. Era vestito come il Cappellaio Matto di Alice, e tirava fuori da un misterioso scatolone un nastro verde smeraldo, che si fece annodare al collo da una piccolina, a mò di cravatta, e degli incredibili guanti di filo rosa, che si affrettò a infilare sulle mani. Poi una parrucca. Disse che per leggere delle poesie occorreva mettersi in maschera, altrimenti si perdeva metà della magia. Spiegò che una poesia è come una melagrana, e quando la apri scopri tesori, rossi chicchi fatti di parole.²²²

La figura retorica della sinestesia è un'altra delle scintille creative da cui scaturiscono creazioni poetiche per occhi e orecchie.

La fisicità della poesia, come percezione di ritmo, musica, sorpresa, nella libertà del gioco e dell'invenzione linguistica è al centro di un libro che con la forma dell'albo, e con la poesia dello sguardo, dialoga in maniera originale: *Le parole magiche*²²³ di Donatella Bisutti. Poetessa e scrittrice, Bisutti aveva indagato la funzione salvifica delle parole nel saggio *La poesia salva la vita*.²²⁴

Le parole magiche è un percorso di suoni, forme e colori, basato su rigorosi riferimenti scientifici legati alla teoria dei colori di Goethe²²⁵ e di Rimbaud, una sorta di manuale per condividere la scoperta della poesia, nell'atto della lettura e anche della scrittura, anche attraverso lo sguardo.

²²² Buongiorno, Teresa, Prefazione a Scialoja, Toti, *Tre chicchi di moka*, op. cit.

²²³ Bisutti, Donatella, Agliardi, Allegra, *Le parole magiche*, Feltrinelli, 2008.

²²⁴ Bisutti, Donatella, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, 1992.

²²⁵ Goethe, Johann Wolfgang, *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

Scriva Bisutti, nell'introduzione al libro, una specie di inusuale album illustrato di 140 pagine:

(...) le parole hanno, oltre al loro consueto significato logico, anche una loro "fisicità" che, attraverso i nostri cinque sensi, ci mette in contatto diretto con la realtà. È questo il loro straordinario segreto e in questo modo le usa la Poesia; ed ecco che si scopre allora che le parole (ma anche le vocali e le consonanti) possono avere un umore, un colore, e persino un modo di muoversi, e magari un odore e un sapore; possono addirittura raccontarci con la loro forma un'intera storia o realizzare sulla pagina un disegno. Ma la scoperta più straordinaria è che questo, per una "magica" coincidenza, diventa tutt'uno con il loro con il significato.²²⁶

La scoperta dell'albo nella poesia è scoperta percettiva, giocosa, è educazione alle emozioni e conquista di alfabeti espressivi e di spazi interiori.

Di poesia come salvezza racconta anche *Questa è la poesia che fa guarire i pesci*²²⁷. Il bambino protagonista, Arturo, interroga diversi personaggi, per capire che cosa sia una poesia. La mamma gli ha suggerito infatti di trovarne una, per salvare il suo pesce rosso, che è afflitto da una noia mortale. Il biciclettaio rubacuori risponde che una poesia è come quando si ama, quando si ha il cielo in bocca. La panettiera parla del profumo del pane appena sfornato, Mahmud del cuore delle pietre. Aristofane, nel libro, dice che: "la poesia è quando le parole battono le ali, è un canto di prigionia". La poesia scaturisce dall'esperienza autentica e profonda di ognuno e quindi per ogni persona è profondamente differente. Ma c'è un filo che lega tutte le risposte.

Alla fine dell'albo anche il pesce rosso conquista la parola; dunque perfino un pesce può essere un poeta, e affermare che la poesia può essere anche silenzio.

Anche il silenzio, dice l'albo, è spazio di crescita e di scoperta.

²²⁶ Bisutti, Donatella, *Le parole magiche*, op. cit.

²²⁷ Simèon, Jean-Pierre e Tallec, Olivier, *Questa è la poesia che fa guarire i pesci*, Lapis, Roma, 2007.

Anche poche parole, incastrate bene, una piccola filastrocca, magari noir e nonsense come questa qui:

Disse un giorno una gallina la campagna non fa per me/ son
graziosa e piccolina so contare fino a tre (o cantare coccodè). Ma
la stupida gallina, lo sapete come andò? Passò un pulmann e la
schiacciò!²²⁸

Il dono della poesia dunque può salvare la vita? Il linguaggio può, con il suo incanto e la sua musica, guarire, consolare, accompagnare nella scoperta del libro e delle esperienze della vita?

Certamente le parole riscaldano, fanno stare meglio, ingannano la morte, come accade nelle *Mille e una notte*²²⁹. Lo racconta ai bambini, dalle pagine di un albo celebre, *Federico*²³⁰, il topo poeta creato da Lionni, che ha collezionato parole, sensazioni, suggestioni e immagini interiori, mentre gli altri topi raccoglievano viveri e scorte materiali, per affrontare il lungo inverno,

E con quelle sue provviste speciali Federico salva la vita ai suoi compagni, quando nella tana si gela, fuori tutto è neve, il cibo è finito e il morale è a terra:

“Chiudete gli occhi” disse Federico, mentre si arrampicava sopra
un grosso sasso“ Ecco, ora vi mando i raggi del sole; Caldi e
vibranti come oro fuso...” E mentre Federico parlava i quattro
topolini cominciarono a sentirsi più caldi. Era la voce di Federico?
Era magia?

(...)

“E i colori, Federico?” chiesero ansiosamente. “Chiudete ancora gli
occhi” disse Federico. E quando parlò del blu dei fiordalisi, dei
papaveri rossi nel frumento giallo, delle foglioline verdi dell’edera,

²²⁸ Nonsense del mio patrimonio familiare orale. Ne esiste melodia cantabile.

²²⁹ Sherazade allontana con il racconto il momento della propria morte, in *Mille e una notte*, Einaudi, Torino, 2006.

²³⁰ Lionni, Leo, *Federico*, Babalibri, Milano, 2009.

videro i colori come se avessero tante piccole tavolozze nella testa.”

A proposito dell'importanza del linguaggio e della difficoltà della lingua nella scrittura dell'albo illustrato, Lionni altrove racconta:

Nei libri per bambini ci dev'essere una metafora decifrabile, ma anche qualcosa di indecifrabile. Sono stato fra i primi a voler usare parole incomprensibili e a lottare con i redattori per questo: non credo che il bambino debba crescere in una'atmosfera in cui tutto gli è chiaro. Sono convinto che le cose che un bambino non capisce agitano la sua immaginazione, accendano la sua curiosità, questo è importantissimo. Certo, sono conscio dell'importanza del linguaggio, e infatti mi costa molta più fatica la stesura del testo che l'esecuzione delle tavole: devo distillare le parole, ridurle al minimo indispensabile.²³¹

Un celebre autore statunitense ha lavorato, con successo planetario, proprio sul binomio fra parola poetica, parola rimata, giocata, inventata e figure: è Dr. Seuss.²³² Impegnato, fin dagli anni '70, a creare albi che potessero letti dai numerosi figli di immigranti americani che ancora non conoscevano bene l'inglese. La sfida, anche su invito di alcune istituzioni educative, fu quella di creare storie complesse e divertentissime con sole cento parole. Ben presente nei suoi libri la ricca vena della tradizione letteraria anglosassone del nonsense, combinata con un segno straordinariamente vivace, contorto, espressivo, ha dato vita ad albi ormai classici

²³¹ Lionni, Leo, *L'immaginario come mestiere*, Electa, Milano, 1990. Pag. 26.

²³² Pseudonimo di Theodor Seuss Geisel (1904-1991), prolifico e celebre scrittore, disegnatore e animatore, ha firmato più di sessanta libri illustrati, fra cui il Grinch, che ha visto numerose versioni, dal musical all'opera cinematografica. I suoi libri sono ambientati in una dimensione surreale, vagamente psichedelica, dove il colore è usato in modo assolutamente riconoscibile e originale, e il segno conosce la deformazione grottesca e delle vignette umoristiche. Il suo uso del linguaggio è altrettanto caratteristico: accoglie la rima, il nonsense e il gioco parodico. Si dice che alla sua morte fossero duecento milioni le copie dei suoi libri, in quindici lingue diverse, a trovarsi nelle mani di lettori di tutto il mondo. Cfr. www.seussville.com

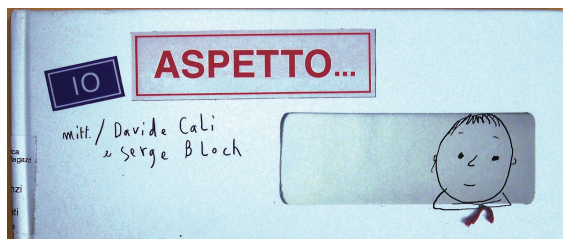
amatissimi dai bambini di tanti paesi, dove la dimensione linguistica è centrale, filtrata nella traduzione, nell'invenzione e nel gioco della lettura.

Per Claude Ponti, uno dei più grandi autori dell'albo contemporaneo viventi, la dimensione linguistica è creazione immaginifica e surreale di un mondo giocoso e pieno di rimandi, puns, calembour, nella alta tradizione della letteratura potenziale francese e del surrealismo. Anche in questo caso la traduzione è un procedimento delicato, che deve venire a patti con una lingua ricchissima di rimandi, una lingua costitutivamente polisemica come è quella francese, dove il gioco delle assonanze esiste in un denso universo di echi letterari.

Il testo è anche il filo che unisce le pagine, e spinge il lettore (il lettore bambino e il lettore adulto che lo accompagna) alla scoperta del meccanismo sequenziale fondamentale nell'incontro con il libro fin dai suoi primissimi esiti.

Si potrebbe, in alcuni casi, immaginarlo come un "assolo" nell'ambito di un'opera polifonica, la voce narrante, il filo di senso che permette di avventurarsi nelle pagine e nelle immagini con una corda di sicurezza, trovando la motivazione per scoprire il corpo del libro, il ritmo dell'esperienza di lettura, la curiosità del voltare pagina, la magia di chiudere e aprire il libro di nuovo.

L'albo, pluripremiato, di Davide Calì e Serge Bloch, *Io aspetto*,²³³ un albo a forma di lettera, fornisce una metafora suggestiva, attraverso l'immagine di un filo rosso che collega le pagine, dell'attesa dell'io narrante, nel legame fra lo scorrere delle pagine e il lettore, un'immagine emblematica dell'esperienza di lettura poetica di un albo.



²³³ Davide Calì e Serge Bloch, *Io aspetto*, Emme, Trieste, 2006.



Davide Calì, Serge Bloch, Io aspetto, Emme, San Dorlingo della Valle, 2006

Esperienza che ha la sua rappresentazione “drammatica”²³⁴ nel gesto di voltare pagina, attratti dal filo del racconto, da un indovinello, da una caccia al tesoro per lo sguardo.

*Sembra questo, sembra quello*²³⁵, pubblicato da Emme edizioni, propone un percorso a sorpresa, in cui il testo, molto breve, ha la struttura di una serie di indovinelli, sul tema suggerito dal libro, dunque su “ciò che è e ciò che appare”.

Il testo si snoda giocoso guidando il gesto del giovane lettore per poi approdare ad una filastrocca finale.

Nominare il mondo è dargli vita

L’esperienza del voltare pagina, nell’atto fisico della scoperta, è alla base di molti dei primissimi libri, capaci di stimolare lo stupore e la meraviglia del bambino fin dal primo anno di vita.

Il piacere del nominare gli oggetti²³⁶ è un piacere grandissimo fin dalla prima infanzia. I bambini, in particolare a partire dagli undici mesi in poi, a seconda delle esperienze, possono apprezzare le illustrazioni ricche di dettagli, che mettono alla prova la loro capacità di osservazione. Traggono un piacere evidente dal dare prova di questa capacità e si divertono moltissimo nel rintracciare percorsi giocosi in cui

²³⁴ Cfr. Bader, Barbara, *American picturebook from Noah’s Ark to The Beast Within*, op. cit.

²³⁵ Agostinelli, Maria Enrica, *Sembra questo, sembra quello*, Salani, Milano, 2002.

²³⁶ Rilke, Einar Maria, da *Elegie duinesi*: “Forse noi siamo qui per dire: casa/ Ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra,/al più: colonna, torre...Ma per *dire*, comprendilo bene/ oh, per *dirle* così, che a quel modo, esse stesse,/ nell’intimo/ mai intendevano d’essere” in Contini, Mariagrazia, *Figure di felicità orizzonti di senso*, op. cit.

l'illustratore ha nascosto piccoli dettagli che ritornano da una pagina all'altra, predisponendo per essi una caccia al tesoro visiva²³⁷.

Un buon esempio si trova negli albi cartonati (boardbooks) di Carletto di Susan Berner Rotraut (putroppo mentre scriviamo in Italia sono fuori catalogo, ma reperibili in biblioteca). Per esempio *Buongiorno Carletto*²³⁸, dove il lettore cerca, insieme alla sua mamma che non lo trova più, il personaggio nascosto tra le lenzuola, interrogando i giochi (pinguino, cagnolino, orsacchiotto) e ritrovando nella sua stanza del coniglietto oggetti conosciuti, che chiedono di essere riconosciuti e nominati, come una palla, una carota e così via.



Berner Rotraut, Susanne, *Buongiorno, Carletto!*, Emme, Milano 2001

L'albo può avere la struttura di una caccia al tesoro un poco più complessa, dove il testo è promemoria e l'immagine spazio di gioco. Questo accade per esempio ne *I meravigliosi viaggi della Fata Brillina*,²³⁹ di Emanuelle Houdart, dove in ogni tavola bisogna ritrovare un certo numero di oggetti, disegnati e ideati dalla fantasia di gusto surrealista dell'autrice, autrice anche di *Mostri Ammalati*,²⁴⁰ un grande albo-catalogo

²³⁷ Vedi Marc, Boutavant, *Il giro del mondo di Mouk*, Fabbri, Milano, 2007.

²³⁸ Berner Rotraut, Susanne, *Buongiorno, Carletto!*, Emme, Milano, 2001.

²³⁹ Houdart, Emanuelle, *I meravigliosi viaggi della fata brillina*, Motta Junior, Milano, 2006.

²⁴⁰ Houdart, Emanuelle, *Mostri ammalati*, Il Castoro Bambini, Milano, 2005.

di mostri e malattie che ha ricevuto, nella prima edizione francese, il premio alla fiera di Bologna nel 2005.²⁴¹



Emanuelle Houdart, I meravigliosi viaggi della fata brillina, Motta Junior, 2006

Vi sono autori di albi “enciclopedici”, che raccontano la molteplicità del mondo, aspetti monografici come *Il libro dei mestieri*²⁴², *Tuttoruote*²⁴³, *Il libro dei numeri*²⁴⁴ per citare solo alcuni dei sempreverdi volumi di Richard Scarry o un viaggio attorno al mondo, come Marc Boutavant²⁴⁵. Che siano le macchine nella loro verità meccanica e completezza, le dinamiche della città o della vita in comunità, o gli Ogm, i telefonini, le tecnologie, in questi albi illustrati filtrano le citazioni del mondo adulto, del mondo contemporaneo. Questa operazione, che si riallaccia alla tradizione storica dell’abecedario, dell’enciclopedia e del “mondo dipinto” di Comenio, danno vita ad occasioni pedagogiche irrinunciabili, in forma di enumerazione, lista, dizionario figurato o anche più o meno scherzoso manuale per l’uso. Sono narrazioni fantastiche e realistiche insieme, che permettono che il mondo divenga nominabile, dicibile, visibile e sia dunque materia di racconto e di confronto nella relazione educativa e nella crescita.

²⁴¹ Nell’occasione della presentazione del premio Antonio Faeti ha evidenziato le relazioni artistiche di questo libro con il lavoro di Baj, Arcimboldo, Hieronimus Bosch, citando anche le riflessioni di Michel Foucault sulla malattia. Questi riferimenti valgono anche, soprattutto per la parte relativa all’ars combinatoria della Houdart, per il divertente albo della Fata Brillina.

²⁴² Scarry, Richard, *Il libro dei mestieri*, Collana I libri di Richard Scarry, Mondadori, Milano, 1986.

²⁴³ Scarry, Richard, *Tuttoruote*, Collana I libri di Richard Scarry, Mondadori, Milano, 2008.

²⁴⁴ Scarry, Richard, Collana I libri di Richard Scarry, *Il libro dei numeri*, Mondadori, Milano, 2007.

²⁴⁵ È uno degli artisti selezionati in: Salisbury, Martin, *Play Pen. New Children's Book Illustration*, Laurence King Publishers, 2007.

Albo e fiaba

Al rapporto fra l'albo e forse la più antica narrazione del mondo, la fiaba, si potrebbe dedicare uno studio a sé.

La fiaba nel picturebook entra infatti con la sua dirompente e imprevedibile forza, con la sua cifra caratteristica di ambiguità, inquietudine, cifra perturbante e magica, nei suoi rapporti strettissimi con la memoria, il racconto orale, il dono del racconto ad alta voce. Entrano nell'albo i luoghi e i personaggi della fiaba, i loci e i topoi: bambini perduti, in viaggio; foreste misteriose dove ci si avventura per perdersi, e per vivere l'iniziazione di un rito di passaggio; lupi cattivi e streghe.

Sembra anche che esista un fattore antipedagogico che non resiste alla tentazione di sovvertire, a sua volta, il sovversivo della fiaba²⁴⁶, e dunque gioca, fra parole e figure, al rovesciamento parodico, uno spazio tanto più attraente quanto direttamente imparentato con una delle anime molteplici del fiabesco, mirabilmente messe a fuoco da Milena Bernardi nel suo saggio *Infanzia e fiaba*²⁴⁷.

Quel "permaner mutando" del fiabesco capace di produrre addirittura una metariflessione sulla fiaba, in alcuni esiti di picturebook in cui ci si trova in una sorta di ideale foresta della fiaba classica dove possono accadere e mescolarsi in nuove figure, nuove storie. Una rappresentazione magistrale di questo luogo immaginario e immaginifico è nell'albo di Anthony Brown *Into the forest*²⁴⁸.

La fiaba nell'albo assume connotazioni e interpretazioni diverse nelle figure create dagli illustratori. Essi sono così a tutti gli effetti narratori che prediligono alcuni aspetti, e creano con le figure riscritture originali.

La stessa fiaba assume connotazioni diverse a seconda delle interpretazioni figurali. Si parlerà allora di una *Cenerentola* "di Innocenti"²⁴⁹ quanto di Charles Perrault, dove la fiaba è interpretata, ambientata in un ambiente storicamente definito, negli anni Venti, di cui prende le atmosfere. O di fiabe di Lisbeth Zwerger, riferendosi ad una illustratrice capace di confrontarsi con il fiabesco in maniera

²⁴⁶ Zipes, Jack, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano, 2004.

²⁴⁷ Bernardi, Milena, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

²⁴⁸ Brown, Anthony, *Into the forest*, Candlewick, London, 2004.

²⁴⁹ Perrault, Charles e Innocenti, Roberto, *Cenerentola*, C'era una volta, Pordenone, 2008.

mirabile. L'illustratrice austriaca si muove, con i suoi acquerelli che riprendono la grande tradizione figurativa anglosassone, nello spazio della fiaba rinnovandola, offrendone riletture inedite e profondissime, nel rispetto e nel dialogo con i grandi autori come Andersen, i Grimm, Hoffmann, Esopo, Fedro, La Fontaine.

Lisbeth Zwerger appartiene alla categoria dell'illustratore demiurgo, di cui scrive Antonio Faeti artista che

si affida interamente alla riconoscibile potenza del proprio stile e crea un solo mondo, in cui verità e finzioni sono costrette a convivere nello stesso paradigma raffigurativo.²⁵⁰

Nello scaffale degli albi di fiabe si trovano dunque mondi figurativi che dialogano con il fiabesco colorandolo con nuove luci e nuove ombre, ma si trovano anche testi che, per DNA fiabesco, "permangono mutando".

La scelta allora, del lettore come dell'editore, sarà molteplice, con esiti diversi: non solo di può scegliere fra un Cappuccetto filologicamente esatto, con il finale truce di Perrault, ma anche fra una interpretazione più o meno iconica o malinconica, o astratta o pittorica. Non sarà lo stesso albo, non sarà la stessa fiaba, sarà un punto di vista, un viaggio per lo sguardo, una prospettiva ermeneutica, una esperienza di lettura che valorizza e produce la diversità.

La produzione di albi di diretta filiazione fiabesca²⁵¹ è enorme e di tanto in tanto propone alcune sorprese, immagini e progetti che esplorano la ricchezza della fiaba con nuovi orizzonti illustrativi. Per esempio le fiabe astratte di Kveta Pacovska²⁵², ma anche *Biancaneve. Libro pop-up*²⁵³ di Jane Ray o *La bambina e il lupo*²⁵⁴ di Chiara Carrer. Ci sono anche racconti classici e d'autore che lasciano la collocazione originaria e migrano nella forma composita dell'albo, dove diventano libri illustrati per mani, e occhi, bambine.

²⁵⁰ Faeti, Antonio, *Gli acquerelli di Lisbeth Zwerger*, op. cit.

²⁵¹ Cfr. Milena Bernardi, *Infanzia e Fiaba*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

²⁵² Grimm, Jacob, Grimm Wilhelm ill. di Pacovska, Kveta, *Hansel e Gretel*, Nord-Sud, Adriano Salani, Milano, 2009.

²⁵³ Ray, Jane, *Biancaneve. Libro pop-up*, Il Castoro, Milano, 2009.

²⁵⁴ Carrer, Chiara, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano, 2007.

Un buon esempio è il magistrale racconto di Saki, *El contador de cuentos*, illustrato da Alba Marina Rivera²⁵⁵ e premiato con il BolognaRagazzi Award sezione New Horizon²⁵⁶ nel 2009. Si tratta di un albo metatestuale, in un certo modo: il tema del racconto è proprio il segreto del raccontare storie, la nascita di una narrazione avvicente per i bambini.

Il personaggio dello studente narratore, che si offre di raccontare una storia a tre bambini annoiati, durante un viaggio in treno, è portatore di una propria poetica, e mette in evidenza alcuni dei segreti dell'arte di inventare le storie: la precisione del linguaggio, la ricchezza dei dettagli, la creazione di mondi dove ci sono forti opposizioni, emozioni controverse e ricche di sfumature, spazio per l'incanto e per l'orrore.

Altro esempio classico sono i racconti di Rodari, illustrati da tanti "traduttori" in immagini, che ne sottolineano e potenziano uno o l'altro aspetto, da quello sognante e malinconico a quello umoristico²⁵⁷.

Oppure i racconti per bambini di Oscar Wilde, Edgar Allan Poe e molti altri che si sono prestati ad divenire narrazioni di immagini. Ha la forma di un albo senza parole il Robinson²⁵⁸ premiato a Bologna nel 2009.

Le figure nell'albo

Nella morfologia dell'albo è di centrale importanza l'apparato iconografico.

Riguardo al linguaggio visivo dell'albo in lingua italiana l'allusione diretta è alla illustrazione, ma in realtà il termine anglosassone picture è l'ambito cui guardiamo per esplorare la morfologia dell'albo che comprende forme e linguaggi diversi come la fotografia, l'elaborazione digitale, il progetto cartotecnico.

È interessante dunque riprendere il termine "picture":

²⁵⁵ Saki, ill. di Rivera, Alba Marina, *El contador de cuentos*, Ekarè, Caracas, Venezuela, 2007.

²⁵⁶ Il premio istituito dalla Fiera del Libro per Ragazzi per il migliore libro illustrato pubblicato in uno dei paesi considerati emergenti, o in via di sviluppo. In questo caso il libro è pubblicato in Venezuela.

²⁵⁷ Rodari *fullcolor*, Giannino Stoppani editore, 2009.

²⁵⁸ Ajubel, *Robinson Crusoe*, op. cit.

Picture = 1 quadro (anche figurato); disegno; pittura; ritratto (anche figurato); tela; (vivida) descrizione; 2 fotografia; illustrazione; 3 fotogramma; 4 immagine; idea²⁵⁹

Il significato di “picture” è dunque ben più allargato dell’italiano “illustrazione” o “figura”, e riguarda l’ambito ampio del visivo e della rappresentazione, nei diversi e accezioni.

Leggiamo un’osservazione sulla specificità dell’illustrazione editoriale ad opera di uno dei già citati “antenati”, Arthur Rackham, nel 1910 al club degli autori:

Una tela è un’oggetto che può essere contemplato a lungo, in qualsiasi momento, una compagnia costante. Un’illustrazione, viceversa, viene osservata solo per una frazione di secondo, prima di passare alla pagina successiva, per questo motivo deve esprimere una suggestione, per questo motivo deve esprimere un’emozione ed una suggestione tali da non essere dimenticata.

Le immagini dei libri vivono dunque un tempo di fruizione e di narrazione specifico, nella struttura della sequenza narrativa. È difficile dare una descrizione univoca e sintetica di cosa significhi “illustrazione”.

Per questo riprendiamo lo studio di Paola Pallottino, quando esplora, in via preliminare, l’origine del termine e la sua evoluzione fino all’accezione più moderna:

Per illustrazione si intenderà solo ed esclusivamente ogni multiplo ottenuto tramite la riproduzione a stampa di un artefatto di natura grafico-pittorica, commissionato dall’industria editoriale, e pertanto reperibile nei prodotti come libri e periodici. Questo per evidenziare subito, accanto alla sua natura di *merce* – l’attività dell’illustrare è comunque legata alla committenza editoriale – la sua peculiare caratteristica di *multiplo*.²⁶⁰

²⁶⁰ Pallottino, Paola, *Storia dell’illustrazione italiana*, op. cit., pag. 9.

Quindi una vera storia dell'illustrazione editoriale per Pallottino si può dare solo dopo Gutenberg cioè dopo i primi libri tipografici a caratteri mobili, forniti di illustrazioni. Il termine compare, nasce come sostantivo *Illustration*, in Inghilterra nel 1817. Passa in Francia nel 1825. Appare in Italia solo nella seconda metà del XIX secolo. L'espressione, derivata dal latino "illustris", indicava significati spirituali, letterari, morali, allegorici, nelle varie accezioni dello spiegare, commentare, dichiarare, delucidare, esporre svelare, illuminare, rischiarare, dare decoro, splendore e forma, rendere celebre.

Il Dizionario Enciclopedico Italiano nel 1970 accoglie un quarto significato:

corredare di figure un testo per agevolarne la comprensione e per renderlo più attraente.

Sottolinea Pallottino che

Questa quarta accezione "largamente popolare e ufficializzata dall'uso comune, è quella che più ci interessa perchè sembra voler riassumere le prime tre, nel senso di attribuire al genere di commento affidato all'illustrazione, anche una specifica funzione di segno positivo, in una sorta di sottintesa complicità, sostegno, promozione, in qualche modo di amplificazione del testo. La definizione, infatti, mentre assegna all'illustrazione la chiave per indagare l'eterna antinomia parola-immagine, sembra anche autorizzarne una implicita interpretazione nel senso di "narrazione parallela" al testo.²⁶¹

Anceschi, sempre citato dalla storica, parla di un raggio luminoso che "mette i lustri" (in origine i lumi e le dorature delle miniature) al reale, al raffigurabile, inventa il mondo attraverso lo sguardo dell'autore e del destinatario.

²⁶¹ *Ivi.*

Il disegno dell'illustratore, ambiguo tanto quanto la parola, può prefigurare una trasformazione del mondo, describe, rivede, interpreta (crea una sistema di simulazione).

Eco scrive che l'illustrazione "è un sistema di segni che interpreta altri sistemi di segni".²⁶²E poi:

Illustrare vuol dire commentare visivamente i prodotti di altri sistemi di segni. Stabilire un rapporto intertestuale che non deve ridursi al servizio parassitico, ma può sfociare nella co-invenzione.²⁶³

La Pallottino osserva che

L'universo del visibile contiene dunque un mondo di immagini sommerse che continuano a dialogare fra loro, che formano una ragnatela, un labirinto, che contiene vicoli ciechi ma anche snodi imprevisi verso nuove visioni e nuove immagini.²⁶⁴

Con Dante e con Calvino diremo che, come nella fantasia e nell'immaginazione anche nell'arte di figurarsi e raffigurare dell'illustrazione, ci piove dentro.

Può essere interessante contrapporre a questo minimo excursus filologico-storico, di cui siamo debitori a Pallottino, una definizione che viene dal sito della Scuola Parsons the New School For Art and Design, una istituzione universitaria di eccellenza, fondata a New York e con sedi in molte città del mondo. È sottesa a questa definizione tutta la cultura anglosassone, nella sua dimensione di praxis e di fattualità. La descrizione viene infatti dalla presentazione di una scuola dove si insegnano i mestieri dell'illustrazione. Qui si formano i futuri illustratori, grafici, designer, coloro che contribuiranno, nel grande laboratorio artistico, intellettuale e

²⁶² Pallottino, Paola, *Ivi*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

grafico della città di New York, all'evoluzione delle culture visive negli ambiti editoriale, pubblicitario, della moda, che avranno diffusione planetaria.

Mission & Philosophy.

Illustration is the art of communicating concise ideas with images in every kind of media. Through images, illustration shows us who we are by rendering how we perceive, interact with, and think about the world. It gives us vent to daily frustrations in cartoons, clarifies data in financial reports, guides our movements in maps and signage, and lets us enter our daydreams in children's books. Illustration relies on three crucial skills that are applicable to a wide range of fields: conceptualizing ideas (how do we see the world?), creative problem solving (how do we convey that vision?), and precise, evocative rendering skills (can we depict it accurately?).

The Illustration Department at Parsons the New School for Design teaches a broad range of students to be exceptional visual communicators. Graduates confidently pursue multifaceted careers including editorial illustration, cartooning, toy design, animation, children's book illustration, fine art, graphic design, textile and surface design, typography, digital photography, web design, and film. The Illustration Department gives students a well-rounded art education.

The focal points of the program are: technical proficiency in both traditional drawing and new media applications; conceptual thinking and creative problem solving; literacy in the history of art, design, and illustration; social and cultural-based illustration. With these tools, students are well equipped to enter and elevate any creative field they wish. To that end, students are encouraged to vigorously pursue their own personal and professional artistic

journeys with a solid educational foundation and the support of a diverse department²⁶⁵.

Nell'ambito dell'illustrazione editoriale esiste una infinita varietà di stili. Una caratteristica propria del fumetto è l'iconicità, il tasso iconico, cioè sintetico di una immagine. Nell'illustrazione, che esiste con tempi e modi diversi, nella pagina e nei vari supporti, lo stile può avere un altissimo tasso iconico ma anche il più preciso realismo; può utilizzare linguaggi astratti o strumenti come la macchina fotografica o l'elaborazione digitale.

In un certo periodo, in particolare nelle prime ricerche sul campo, a proposito di bambini e libri illustrati, degli anni '70, e talvolta anche oggi, ci si preoccupa della comprensibilità delle immagini per i bambini ipotizzando, ciclicamente, che sia la non verosimiglianza a risultare difficile, oppure la distanza fra l'oggetto rappresentato e l'esperienza diretta; molto si dibatte, sulla presenza e le deformazioni dello Stile. Quel che è certo è che, anche fuori dal realismo, possono esistere immagini narrative comprensibili per i bambini, come dimostrano le sperimentazioni di Bruno Munari e, su tutti, *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni.

Antonio Faeti, sul punto di vista dell'illustratore, sul gesto figurativo, necessariamente parziale, deformante, soggettivo, che dà il senso di una personalità che racconta, che crea e offre il "mondo disegnato" ai bambini, e con esso una esperienza dei sensi scrive:

È un'avventura percettiva così intensa, così emozionante, da resistere spesso a ogni approccio ermeneutico. Nel rapporto con le grandi tavole degli albi, il giovanissimo non lettore vede, prima di tutto, come sia bello, facile, utile, catturante, entrare propriamente in una iconosfera che ha una sua completezza, una sua coerenza, una sua armonia. La verità artificiale di questo mondo parallelo è fondata su una commovente contraddizione: il bambino acquisisce il senso arcano della riconoscibilità dello stile, ne ribadisce la

²⁶⁵ www.parsonsiillustration.wordpress.com

costanza, ne fa risaltare l'unicità. Eccolo mentre comincia ad amare Babar: sa benissimo che gli elefanti, gli altri, elefanti, quelli veri, non sono fatti così. Se gli si chiede quale è il vero elefante mentre si propone una fotografia e una tavola di Babar non ha incertezze, indica quello che avanza maestoso nella savana. Però ride sulla constatazione altrettanto evidente: è proprio un elefante anche Babar. Ha conquistato un codice, è entrato nel Paese delle Meraviglie, sa che le finzioni possono essere scherzose, stravaganti, arcimboldesche, pur collegandosi a un pretesto che ha una sua realistica determinazione. È come se capisse che tutto si può raccontare in molti modi, è come se scoprisse un'evidenza ontologica entro un universo complesso in cui convivono gli elefanti-savana e gli elefanti-Babar. Certo si dice che si possa crescere senza sperimentare mai alcun rapporto con l'arcimboldismo degli albi: ma si tratterà di un'altra crescita.²⁶⁶

Possiamo forse considerare l'esercizio di descrivere l'albo attraverso alcune sue componenti sostanzialmente fallito: sarebbe come voler descrivere l'essere umano solamente con l'anatomia o l'autopsia, come considerare gli organi del corpo, e gli individui, totalmente separati e indipendenti gli uni dagli altri.

Possiamo giustificarci dichiarando che l'abbiamo fatto con due soli obiettivi:

- dedicare dei focus ad alcuni elementi, rappresentabili e raccontabili compiutamente solo nel loro rapporto dialettico e vitale con gli altri
- mostrare come ogni elemento concorra alla creazione del libro finale solo nell'attività della lettura; ed introdurre così le considerazioni sul dispositivo finale, dimenticando le separazioni ma portando con noi un glossario minimo.

²⁶⁶ Gotti, Grazia; Roversi, Tiziana; Sola, Silvana; Giampaola Tartarini, (a cura di) *Album illustrato, autori collane personaggi*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 1998.



Pagina interna di L'imperatore è i suoi vestiti?! Progettare libri per ragazzi, Giannino Stoppani, Bologna, 2002

Le questioni del picturebook

Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre nuove vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo.

Italo Calvino, *Lezioni americane*

Pedagogia delle immagini e pedagogia dell'immaginazione

Perché abbiamo dunque dedicato un intero capitolo ad una possibile esplorazione morfologica dell'albo illustrato? In che modo il corpo del libro e l'esperienza del libro fin dalla prima infanzia fanno parte di una più ampia questione educativa?

Una delle suggestioni fondamentali alla base del nostro tentativo di rintracciare possibili risposte a questi interrogativi è l'idea, espressa da Italo Calvino, che la letteratura possa essere un utile antidoto alla peste del senso che può contagiare la comunicazione, l'educazione e l'ambito della progettazione esistenziale dell'

individuo, e che la visibilità, l'esattezza del linguaggio, la molteplicità, la rapidità, la leggerezza, siano proposte ancora utili, dopo due decenni dalle *Lezioni americane*²⁶⁷, per riflettere sulle componenti esistenziali e pedagogiche della letteratura.

Nel provare a rispondere alla sollecitazione dei molti possibili interrogativi riguardanti la possibilità di una educazione dello sguardo, le possibili definizioni o tassonomie dell'albo, e le proposte ermeneutiche che muovono nella direzione di una sua maggiore comprensione e conoscenza, cominciamo dando ancora una volta la parola a Bruno Munari, che amplia, per così dire, il discorso che aveva riassunto nell'espressione già citata, "Ognuno vede ciò che sa".

Scrive Munari:

È noto che un bravo stampatore quando prende in mano un bel libro nuovo lo guarda davanti e didietro, apre la copertina accompagnando la piega con la mano, osserva i caratteri tipografici, come sono disposti e di che tipo sono e se sono originali o di una fonderia secondaria, osserva e critica la carta, la legatura, il dorso del libro se è tondo o quadro, come comincia il testo (a che altezza) come sono i margini, come va a capo, com'è diposta la numerazione e tante altre cose.

Un lettore che non sa niente di stampa legge il titolo e il prezzo, compera e legge poi il libro, ma se gli domandate che carattere aveva lui non lo sa dire, non gli interessa. Nel suo mondo privato di immagini non ci sono punti di contatto con queste cose che non conosce; lui non ha visto che tipo di carattere tipografico fosse.

Conoscere le immagini che ci circondano vuol dire anche allargare la possibilità di contatti con la realtà; vuol dire vedere di più e capire di più. Molto interessante è, per esempio, vedere le struttura delle cose...²⁶⁸

²⁶⁷ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, op. cit.

²⁶⁸ Munari, Bruno, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Edizioni Laterza, 1983 (I edizione 1968), pag. 16 (lui vuole formare designers visivi; noi lettori di testi visivi). Nel 1967 Munari va in Massachusettes, invitato da Harvard, per fare un corso di comunicazione visiva. Nel libro bellissimo lui racconta quella esperienza anzi quelle, perché i corsi erano due, ed

Negli ultimi anni, suscitata dall'uso generalizzato del computer per la scrittura e per la fruizione ampia di testi multimediali, si è venuta delineando la necessità di una più diffusa alfabetizzazione ed educazione tipografica. Questa necessità di progettualità culturali e formative sull'aspetto visivo della comunicazione riguarda sia i produttori sia i fruitori di immagini, e si pone come obiettivo un uso consapevole della comunicazione ed una maggiore possibilità di orientarsi nei codici condivisi e quindi di comprensione dei testi che ci circondano.²⁶⁹

Ma non è questo il solo motivo della nostra attenzione, quanto soprattutto il passo in cui Munari si riferisce al "mondo privato di immagini" che costituisce la nostra base di lettura del mondo. Questa specie di "dizionario iconico" personale accumula suggestioni ed esperienze ogni giorno e costituisce uno degli strumenti di interpretazione dell'incongruità del mondo e del suo "disordine" costitutivo.²⁷⁰ Diviene uno degli strumenti per la crescita della capacità immaginativa, nel senso più ampio del termine, e della fantasia, intendendo quest'ultima nell'accezione che Calvino mutua da Dante, e cioè di uno spazio mentale aperto alla ricezione, "un posto dove ci piove dentro".²⁷¹

erano cicli di lezioni e non proprio corsi completi. Erano 50 lezioni sulla Comunicazione visiva tenute su invito di Harvard University, al Carpenter Center for the Visual Arts di Cambridge, Massachusetts, Usa, nel 1967

²⁶⁹ Cfr. "Il vuoto formativo" Roma, 27 novembre 2007, documento presentato da Beppe Chia e Gianni Sinni a Nando dalla Chiesa sottosegretario al Ministero dell'Università e della Ricerca, con delega al diritto allo studio, ai conservatori e alle accademie sul tema della formazione. "Questa assenza di un piano formativo specifico dedicato alla comunicazione visiva genera degli effetti che ci preoccupano. Sul versante dei progettisti la professione viene esercitata, escludendo le eccellenze tipicamente italiane, su basi inadeguate alla complessità che la nostra società richiede, senza disporre degli strumenti concettuali, senza una visione strategica complessiva, senza avere chiaro un sistema di riferimento. Basti indicare a questo proposito che chiunque può accedere alla "professione" senza aver maturato quel minimo di consapevolezza che solo una scuola può fornire, che non esiste una professione per il registro IVA, che in bandi, concorsi, gare della pubblica amministrazione il progetto di comunicazione visiva è sempre confuso o asservito a tipografie, pubblicità, giornalismo...Come fruitori del "visivo" basta guardarci intorno per misurare il degrado che investe le nostre città i nostri ambienti i nostri paesaggi i nostri prodotti. Visione ancor più dolorosa se confrontata con la nostra storia. Tutti segni di un impoverimento progressivo della nostra cultura della comunicazione visiva". <http://www.aiap.it/documenti/9765/71>

²⁷⁰ Bertin, Giovanni Maria, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico, violenza e eros*, Cappelli, Bologna, 1981.

²⁷¹ Calvino, Italo, "Leggerezza" in *Lezioni americane*, Mondadori, pag. 91.

La pioggia naturalmente è fatta di immagini, di testi, figure mentali e fisiche, visioni divine per Dante, più spesso mediatiche o interiori per noi. La facoltà di immaginare appare simile ad un lasciapassare o ad una patente di accesso all'immaginario collettivo, che sancisce una appartenenza e un catalogo di possibilità di esplorazione di quel "disordine" caro al Maestro Bertin²⁷², la cui funzione esistenziale e conoscitiva può essere fondamentale.

L'immaginazione può avere una duplice connotazione, come scrive Calvino, può essere pensata come "strumento di conoscenza o come identificazione con l'anima del mondo". La definizione in cui Calvino stesso si riconosce maggiormente ci sembra abbia una forte carica pedagogica, che ne fa un alleato per la progettazione esistenziale, per la caratteristica tensione utopica:

l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere.²⁷³

Infatti poco dopo, siamo nella lezione dedicata alla Visibilità, Calvino si interroga sull'attualità di una riflessione sull'immaginario culturale, sulle immagini che provengono dalla cultura di massa o dalla tradizione, dai molteplici affluenti che sfociano nel nostro "golfo fantastico".

Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare "la civiltà dell'immagine? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal

²⁷² Bertin, Giovanni Maria, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico, violenza e eros*, op. cit.,

²⁷³ Cfr. Calvino, Italo, *Lezioni americane*, op. cit.

loro in accostamenti inattesi e suggestivi.²⁷⁴

È ancora più vero oggi, rispetto ad allora, che

tra le altre riesca ad acquistare rilievo.

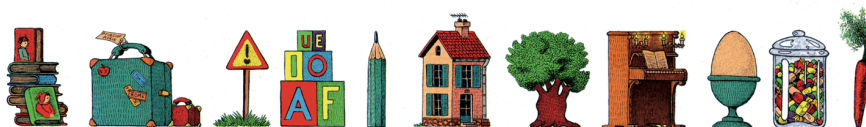
immagini e narrazioni.



Claude Ponti, *L'album d'Adèle*, Gallimard, Paris, 1986

²⁷⁴ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, op. cit., pag. 91.

Nell'albo illustrato la narrazione, il progetto, la relazione sono *fil rouge* per l'esperienza della lettura, dove si sperimenta la capacità di seguire, interrogare, ampliare ed esplorare il proprio immaginario nel corpo del libro, a partire dalle figure che un artista, un'altro lettore del mondo, ha predisposto, come un sentiero di sassolini bianchi nel bosco, come uno dei molti possibili percorsi esistenziali ed estetici da percorrere²⁷⁵.



Claude Ponti, L'album d'Adele, Gallimard, Paris, 1986

Ad una pedagogia della immaginazione Calvino si appella ancora nella sua opera così lucida e profetica:

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*. Penso ad una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a

²⁷⁵ Cfr. Dallari, Marco, *La dimensione estetica della paideia*. Fenomenologia, arte, narrativa, Erickson, Trento, 2005 (ristampa 2008).

controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica".²⁷⁶

Se Calvino ipotizza che questa pedagogia si possa esercitare solo su se stessi, noi crediamo invece che essa possa costituire una risorsa importante nella pratica educativa, e nella gestione della cultura e del diritto all'accesso a "tutti gli usi della parola"²⁷⁷ e che sia dunque da considerare un problema educativo urgente e attuale, a tutti gli effetti.

E dunque all'interno di una più vasta attenzione per l'educazione all'immagine, alla comunicazione visiva, ai media narranti e alla letteratura ci sembra possa essere utile, soprattutto oggi, in Italia, guardare con molta attenzione ai libri con le figure, al loro incontro con la prima infanzia, al significato formativo del "fantasticare dentro le figure", ai creatori dei testi visivi.

Scrivendo già nel 1978 Albe Steiner:

Il grafico di fronte al pubblico ha una grande responsabilità. Il grafico che si rispetti deve ritirarsi quando capisce che il prodotto è scadente. Può influire negativamente sullo sviluppo di un bambino, per esempio, o sullo sviluppo culturale della gente.²⁷⁸

Ciò è ancor più vero oggi, quando le figure abitano infinite forme e supporti, migrano, si mescolano, sfuggono alle ermeneutiche, creano mitologie proprie e parallele, sono emissari del mercato, in maniera sempre crescente.

²⁷⁶ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, op. cit., pag.102.

²⁷⁷ Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*, op. cit.

²⁷⁸ Cfr. Aa.vv., *L'imperatore è i suoi vestiti*, op. cit.



The policeman pointed the way Harold was going anyway. But Harold thanked him.

Crockett Johnson, *Harold and the purple Crayon*, Harper Collins, 1955

Un contributo utile per ragionare oggi sulla opportunità di muoverci con maggiore consapevolezza nell'arcipelago del visivo in cui viviamo può venire dalle parole di Beppe Chia, che invita a ripensare il design visivo ragionando su piani diversi:

Un primo aspetto del visivo è quello che ci coinvolge nel momento ideativo ed è legato alla propria capacità immaginativa di proiettare scenari, luoghi altri, investigare gli ambiti del progetto inteso come *pro-iacere*, gettare avanti, costruire nuovi luoghi della visione. Della scomparsa di questo aspetto ne era particolarmente preoccupato Italo Calvino nelle *Lezioni Americane*. Da questa capacità proiettiva si può passare ad un secondo aspetto che attraverso l'utilizzo di diverse tecniche e strumenti di rappresentazione cerca la condivisione, con altri, di queste prefigurazioni. Ci si trova nell'ambito della rappresentazione del progetto, del disegno, della calligrafia, della tipografia, della composizione della pagina, del colore, della fotografia e dell'immagine in movimento: tutte imprescindibili competenze per riuscire a condividere il più precisamente possibile la propria visione del progetto con tutti coloro che ne saranno coinvolti nella sua messa in opera o nella sua fruizione.

Ma la pervasività del visivo non finisce qui, esso è presente in tutte quelle occasioni in cui interagiamo tra di noi, con le macchine, con l'ambiente. Qui è il visivo stesso, ciò che si vede, articolato con l'aiuto degli stessi strumenti della narrazione, che diventa il soggetto del progetto. Siamo nell'ambito del progetto grafico. Accompagnatore gentile, umile portatore dei propri messaggi, scerpa instancabile, gregario infaticabile per racconti, indicazioni stradali, spiegazioni, informazioni, messaggi... Ci si trova così tra libri, siti, autostrade, computer, telefoni, televisioni... una moltitudine di artefatti che si rivolgono a noi, ci avvolgono, ci inseguono e ci indicano come vestirci, cosa comprare, cosa fare, come utilizzare questo pianeta.²⁷⁹

Ragionare sulla *pervasività del visivo* può voler dire stimolare una presa di coscienza, l'assunzione di una responsabilità pedagogica che riconosca i rischi dell'analfabetismo iconico, apparentabili alla peste del linguaggio, delle immagini e del mondo, di cui ha scritto Calvino nella lezione dedicata all'Esattezza,²⁸⁰ dove viene espressa la concezione di letteratura (anche nella sue declinazioni visive) come antidoto, di cui siamo convinti sostenitori e che sta alla base di tutta la presente ricerca.

Crediamo che la pedagogia possa farsi portatrice del diritto di ogni persona al libero accesso agli anticorpi della letteratura, come difesa verso la peste di senso. Il libro e la letteratura si configurano in questo modo come strumenti di resistenza civile e di impegno pedagogico ed esistenziale.

²⁷⁹ Chia, Beppe e Piscitelli, Daniela (a cura di), *Design Per. Settimana internazionale della grafica*, Aiap edizioni, Napoli, 2010.

²⁸⁰ Calvino, Italo, *Lezioni Americane*, op. cit., pagg. 66-67. "Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dalle parole con nuove circostanze. Non m'interessa qui chiedermi se le origini di quest'epidemia siano da ricercare nella politica, nell'ideologia, nell'uniformità burocratica, nell'omogenizzazione dei mass-media, nella diffusione scolastica della media cultura. Quel che mi interessa sono le possibilità di salute. La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio. Vorrei aggiungere che non è soltanto il linguaggio che mi sembra colpito da questa peste."

La letteratura per l'infanzia, luogo di alterità e giardini segreti, spazio dove figurinai e bambini si sono alleati contro il moralismo pedante di un pedagogismo opprimente, si configura come spazio di libertà espressiva e laboratorio privilegiato per la costituzione di un immaginario dove ha luogo la pluralità degli sguardi, la differenza come valore, la tradizione e la sperimentazione dell' "ideale estetico" volto a smascherare le diverse forme di abbruttimento della nostra società e le sue degenerazioni, tra cui la reificazione della fantasia e i sottili meccanismi di alienazione collettiva.²⁸¹

Tornando all'oggetto specifico del nostro ragionamento constatiamo che mentre gli albi illustrati hanno conquistato negli ultimi tre decenni un'ampia e crescente fetta di mercato²⁸² editoriale, a ciò non corrisponde, nel nostro paese, una attenzione critica adeguata da parte delle accademie, dei media né delle agenzie formative, né nell'ambito fondamentale della formazione di educatori e insegnanti fra gli altri. Manca altresì una seppur minima campagna istituzionale per la promozione del libro sul territorio nazionale, come si realizza da alcuni anni, con risultati soddisfacenti, per esempio, in Francia e in molti altri paesi.

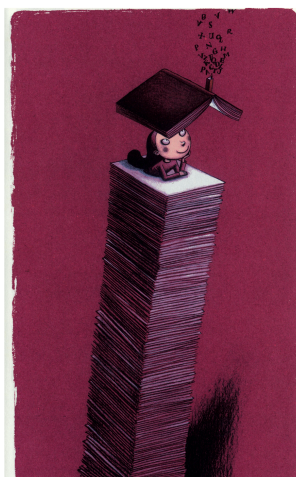


illustrazione di Klaas Verplacke

²⁸¹ Bertin, G. M., *L'ideale estetico*, La nuova Italia, Firenze, 1974.

²⁸² Cfr. la documentazione pubblicata ogni anno da Domenico Bartolini e Riccardo Pontegobbi: *Rapporto sull'editoria per ragazzi*, tutti i dati sulla produzione editoriale tratti da Liber Database, Liber, 2009.

La peste delle immagini, come la peste delle parole, non sembra essere riconosciuta come emergenza culturale né educativa, forse perché la mancanza di forma e di progetto provoca l'indebolimento del senso critico e spiana la via a poteri che dalla diffusione di un pensiero debole, unico, omologato traggono vantaggio?

L'allargarsi di una fetta di mercato può costituire un pungolo per chi si occupa di educazione? Non sembra auspicabile che sia solo il mercato a scegliere cosa fare e farci leggere, vedere, ascoltare, cioè a farci diventare ciò che siamo.

Negli ultimi anni nondimeno, con la nascita di nuove realtà editoriali particolarmente attente al visivo anche in Italia, sull'albo illustrato, qualcosa si è mosso. Scrive Giovanna Zoboli, scrittrice ed editor:

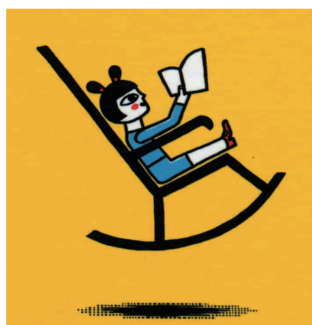
In Italia, a stare ai dati di vendita, osserviamo che a fronte di un pubblico di adulti e bambini sempre più interessato, curioso e disponibile verso una produzione di parole e immagini per ragazzi qualificata e di alto livello, fa riscontro un sistema culturale sordo, afasico, sconclusionato, ignorante, dove gli spazi, gli ambiti e le voci, a tutti i livelli, vanno perdendo, anziché aumentando, spessore e ampiezza. Lo spreco delle energie e delle potenzialità, come si evince, è immenso. Niente di strano però, se questo è un paese che ha deciso di risparmiare sull'istruzione, la cultura e la ricerca, ambiti poco interessanti nel momento in cui si sottraggono allo sguizzo ideologico e alle spartizioni dei poteri. Ma tuttavia, come dicevamo, la curiosità verso questo tipo di produzione editoriale cresce.²⁸³

Il libro è fin dall'infanzia un luogo di esperienza e di gioco prima di tutto per la sua fisicità, capace di coinvolgere tutti i sensi. Possiamo dunque spingerci fino a riproporre con forza che il corpo del libro, come l'accesso e il diritto dei bambini a buoni libri, sia considerato tema rilevante nella questione eminentemente educativa e

²⁸³ Zoboli, Giovanna, *Le parole e le immagini*, Babalibri Topipittori e Beisler Editore, Milano, 2008.

pedagogica. In questo seguiamo la voce dei maestri come Paul Hazard, accademico di Francia, che scrive, nel suo *Uomini, Ragazzi e Libri*²⁸⁴ tradotto in Italia nel 1967:

L'amore del libro presuppone un paragone tra piaceri facili e piaceri delicati, con una scelta decisa per i secondi, una certa personalità, un certo senso dello sforzo, il gusto del raccoglimento, della riflessione, la resistenza all'ansia che è divenuta oggi il ritmo della nostra vita, in poche parole tutta un'attitudine morale. Ed è per questo che il problema della difesa del libro è, in primo luogo, un problema di educazione.²⁸⁵



In senso orario dall'alto:

Pecora E., Gutierrez L., *L'albergo delle fiabe e altri versi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2007

M.G. Schmidt A. & Westendorp F., *Jip en Janneke*, Querido, Amsterdam, 2004

Morgenstern S., Chen Jang Hong, *Farò i miracoli*, L'ippocampo, Milano, 2007

²⁸⁴ Hazard, Paul, *Uomini ragazzi libri. Letteratura infantile*, collana "I problemi della pedagogia", Armando Editore, Roma, 1967.

²⁸⁵ *Ivi.*

Il problema del nome

Mentre si è raggiunto un largo consenso riguardo alle caratteristiche morfologiche di base, in particolare sul fatto che l'albo illustrato sia caratterizzato dal suo essere codice composto di parola e immagine, poste in relazioni complesse e varie, è proprio la sua anima duplice e molteplice a creare ancora problemi e distonia di interpretazione.

Questi alimentano, in particolare nei paesi anglosassoni e francofoni, un intenso dibattito che produce saggi, conferenze, articoli su riviste dedicate al campo ampio della letteratura per l'infanzia e dell'arte, nonché corposi studi universitari.

Una delle questioni, ad esempio, relativa all'annoso problema del rapporto fra parola e immagine nel picturebook è se, essendo libro, il picturebook sia da considerare nella sua cifra fondamentale narrativa e quindi sia l'immagine a seguire il testo, ad essere al servizio della storia (questo produce necessariamente un rigore nell'approccio che un illustratore ha quando dà forma e figura ad un testo non suo); una diversa opzione propone invece di considerare il picturebook principalmente in quanto esito di sperimentazione e progettazione che appartiene all'ambito dell'arte visiva, declinata nello specifico di una dimensione sequenziale e nell'ambito dell'industria editoriale.

Il testo sarebbe, in questa seconda prospettiva, da considerare in qualche modo come una didascalia, una narrazione subordinata ed ausiliaria che ha l'unica funzione di facilitare e di esplicitare una narrazione comunque perfettamente in grado di esistere e funzionare autonomamente.

Il destinatario bambino poi, è un altro dei punti caldi della riflessione sul picturebook: per studiare i picturebook è indispensabile guardare ai modi in cui i bambini lo fruiscono, oppure ci troviamo davanti ad un tipo di narrazione per sua natura "universale" o quasi, capace di rivolgersi, nei suoi esiti alti, a lettori non connotabili anagraficamente? E in questo caso non esiste l'esigenza di una ermeneutica che si interessi di un ambito che appartiene insieme alla cultura materiale dell'infanzia ma anche alla cultura simbolica della sua rappresentazione?

Molte sono le esperienze che, in una o nell'altra di queste direzioni, contribuiscono al dibattito internazionale, trasversale per discipline e punti di vista e ricco di contributi originali per la costituzione di una critica sull'oggetto in questione.

In Italia nessun saggio critico su questo tema è mai stato finora tradotto né pubblicato, in evidente ritardo con la riflessione internazionale.

Il metalinguaggio con cui parliamo dell'albo, in sé, è un altro problema non da poco: l'espressione italiana "albo" ci riporta ad una etimologia che descrive uno spazio classicamente bianco e destinato alla lettura pubblica. Album, originariamente è supporto per un testo destinato ad una lettura collettiva e condivisa; si trattava di una tavoletta incerata, riscrivibile.

La scelta di riferirsi all'albo illustrato con l'espressione anglofona "picture book" o "picturebook", nella opzione di locuzione o di parola composta, risiede, per quanto riguarda la presente ricerca, nella volontà di riferirsi a esperienze che sono fuori dai confini italiani, per dialogare con studi e prospettive critiche emerse in paesi in cui di questo si parla e si è parlato da un tempo ragguardevole.

Abbiamo già fatto menzione del significato ampio che ha in inglese la parola picture, e la combinazione di questo con il semplice termine libro ci sembra felice, in quanto descrive l'ambito in cui ci troviamo, dando una connotazione particolare al libro. "Picturebook" è un termine immediato, perché contiene la parola libro, nella combinazione di libro e immagini.

Nelle due varianti ortografiche l'espressione anglofona sottolinea la natura duplice dell'opera, oppure viceversa il suo divenire unità specifica nella combinazione degli elementi.

La nostra scelta di alternare l'espressione italiana a quella composta in inglese fa riferimento alla considerazione degli albi nella loro natura complessa, in cui vediamo, come esposto altrove, più di due codici al lavoro; nello stesso tempo vi è l'intenzione di portare la discussione sul terreno italiano riferendoci al termine albo, soprattutto là dove studiosi ed esperti contemporanei l'anno appellato in questo modo. Non da ultimo la scelta potrebbe ricadere anche sulla parola che suona meglio in quel contesto, anche per ragioni che potremmo rivendicare come stilistiche.

Nei paesi francofoni vi sono due espressioni per riferirsi a questo tipo di libri: “album” o “livre d’image”. Il primo, di derivazione latina, percorre, abbandonata la necessità dell’aggettivo “illustrato”, un percorso semantico simile al nostro.

Il secondo invece presenta un carattere più focalizzato sulla dimensione dominante dell’immagine, colta e declinata nelle sue diverse forme, tecniche, percezioni.

In questo modo il termine francofono evita inoltre di circoscrivere la natura iconografica degli albi alla sola arte dell’illustrazione: infatti esistono albi il cui l’apparato visivo è per esempio fotografico, oppure tessile e tattile, creato da fustellature invece che da disegni o interamente elaborato al computer (si parla in questo caso di illustrazione o elaborazione digitale).

In italiano l’espressione “libro con figure” pur differenziandosi da “libro illustrato”, indica sostanzialmente ogni libro che abbia un corredo di illustrazione, dunque anche un romanzo illustrato, un manuale di anatomia o un catalogo d’arte. Registriamo però che di frequente l’accezione del termine “figure”, forse anche sulla scia del pionieristico saggio di Faeti, allude all’ambito della letteratura per ragazzi, e dunque ad una immagine narrativa, con cui interloquire durante il processo della lettura.

Altri problemi si pongono allorché ci si accosta allo studio del picturebook, e ci si riferisce al testo: sarà solamente il testo verbale, oppure anche quello implicitamente suggerito dalle figure? La successione delle immagini, come in un film muto, non è in grado di suscitare una narrazione orale, o mentale, che possiamo di diritto chiamare testo?

E quando parliamo di “lettore di picturebook”, non ci riferiamo forse anche ad un lettore non alfabetizzato, che dunque ascolta, ha ascoltato e quindi legge e rilegge un albo illustrato ricordando la storia e seguendola ed esplorandola nel corpo e nelle immagini del libro, leggendo, come si dice spesso “con le orecchie, con le mani, con gli occhi”?

Un altro punto spinoso, di conseguenza, sta nel definire i creatori di picturebook: possiamo scegliere di riferirci a loro semplicemente come “autori” ove siano responsabili totali, autori globali dell’opera cioè scrittori, illustratori, designer,

oppure come scrittori in relazione al solo testo verbale e autori delle immagini, illustratori o artisti riguardo alla componente visiva?

Dunque la nostra scelta lessicale sarà definita dal contesto, ma non di rado ci rivolgiamo all'autore del picturebook come artista, ideatore, narratore globale per rispecchiare la nostra prospettiva che, seppur assumendo tutta la problematicità e la ricchezza dell'oggetto in questione, propone qui di vederlo nella sua complessità e organicità di forma insieme narrativa, artistica e progettuale.

Non da ultimo anche il destinatario bambino ci sembra abbia una sua funzione intrinseca, non solo come lettore fisico ma sia come lettore ideale²⁸⁶, sia come oggetto di possibile rappresentazione.

Esso è, in una dimensione ampia e simbolica, la fonte e l'interlocutore in grado di suscitare vivide metafore d'infanzia e di pennellare romanzi di infanzia nonché di ispirare creazioni poetiche, esilaranti e indimenticabili, capaci di imprimersi nella memoria, insieme a sogni e speranze, alle generazioni successive.

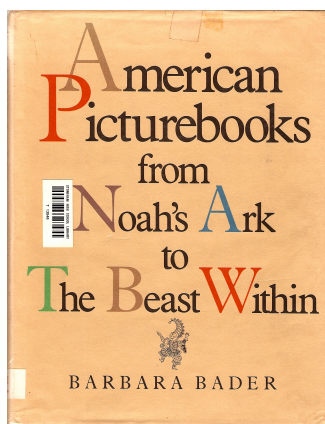
Fortuna critica, definizioni e proposte tassonomiche

Possiamo considerare il picturebook come una forma letteraria recente, visto che la produzione di questi testi ha conosciuto una crescita e una evoluzione notevoli solo a partire dagli anni '60 del Novecento. Oggi sembra che questi libri siano sempre esistiti, invece non è così. Su di essi, in termini di possibili definizioni critiche e tassonomie, ci si interroga dunque solo a partire da un tempo ancor più breve. Scrive Barbara Bader nel 1976, nella premessa al suo monumentale lavoro di ricognizione storica sul picturebook americano:

Un albo illustrato è testo, illustrazione, design progettuale, un prodotto di artigianato e al contempo commerciale; un documento sociale, culturale, storico; in primis una esperienza per un bambino. La sua natura artistica si basa sul rapporto di

²⁸⁶ Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

interdipendenza di parole e immagini, sulla simultaneo dispiegarsi della doppia facciata, sulla tensione del gesto di voltare pagina. Nella specificità della sua natura esso racchiude possibilità illimitate.²⁸⁷



Barbara Bader, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, MacMillan Publishing, New York, 1976

Questa definizione ha il merito di esprimere in modo sintetico tutte le principali questioni critiche, pedagogiche, estetiche poste dall'albo illustrato.

Inoltre dichiara l'apertura di nuovi orizzonti per lo studio di una forma narrativa e visuale che dialoga con la contemporaneità.

Bader sottolinea la natura composita dell'albo illustrato, il suo legame con l'industria editoriale e con la dimensione educativa. Introduce anche un termine importante relativo al rapporto fra parole e immagini, quell' "interdipendenza" fra i codici che è uno dei nodi ermeneutici ed espressivi del picturebook. La studiosa statunitense evidenzia come elementi fondamentali siano l'azione attiva del lettore e l'unità narrativa della sguardo sulla doppia pagina, nella dimensione sequenziale del processo di lettura dell'albo.

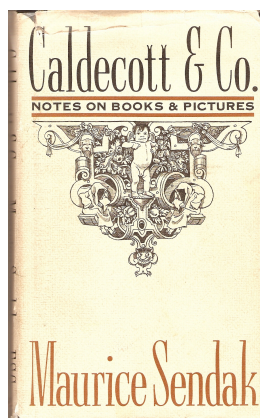
Alcuni degli artisti e illustratori che hanno sperimentato e ricercato nuove forme del libro con figure sono stati anche lucidi critici del picturebook. I saggi, le

²⁸⁷Bader, Barbara, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, op. cit., pag 1: "A picturebook is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and, foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms its possibilities are limitless."

interviste, i discorsi pronunciati in occasione speciali come premiazioni e mostre provano come, fatto tipico dell'artista contemporaneo, gli autori di picturebook siano sperimentatori fortemente consapevoli, forti di un dialogo di altissimo livello con altri ambiti artistici, come nel caso di Leo Lionni.

Gli scritti critici di Maurice Sendak in particolare, fin dagli anni Sessanta, da quando cioè il disegnatore cominciò a confrontarsi con albi interamente ideati e illustrati da lui, costituiscono un apparato ermeneutico illuminante.

Pubblicati in una raccolta dal titolo *Caldecott and co. Notes on books and pictures* nel 1988, quando si cominciò ad avvertire più forte la necessità condivisa di indicazioni critiche per lo studio di una forma d'arte che mostrava oramai di possedere una sua cifra specifica, costituiscono testi di riferimento irrinunciabili che sarebbe auspicabile fossero tradotti anche in Italia.



Sendak, Maurice, *Caldecott and Co. Notes on books and pictures*, Michael di Capua books, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1988

Intervistato nel 1977 Sendak mette in evidenza, con la felicità espressiva che lo contraddistingue, la cifra poetica e la complessità di questa “forma poetica”.

Un picture book non è solo ciò che la maggior parte della gente crede - un libro facile, pieno di immagini. Per me è una cosa tremendamente difficile da realizzare, molto simile ad una forma poetica complessa che necessita di sintesi e controllo continui. Bisogna riuscire a dominare costantemente la situazione per

ottenere un'apparente semplicità, quella incredibile leggerezza che nasconde l'imbastitura. Come in un abito di buona fattura, basta che un solo punto salti all'occhio e hai rovinato tutto. Nel mondo dell'illustrazione non c'è, a mio avviso, niente di più intrigante.²⁸⁸

Nel 1988 il professore canadese Perry Nodelman produce finalmente il primo studio critico sistematico dedicato interamente all'albo illustrato: *Words about pictures. The narrative art of Children's Picture Book*.²⁸⁹

Il testo di Nodelman rappresenta una pietra miliare per gli studi sull'argomento, che vedono diversi studiosi della scena internazionale impegnati ad interrogarsi sulla identificazione di categorie applicabili alla forma dell'albo illustrato, che appare in maniera crescente come l'oggetto di uno specifico interesse critico, pedagogico, estetico e semiotico. Ecco come Nodelman, nell'incipit della prefazione al suo saggio pionieristico, definisce sinteticamente l'oggetto del suo interesse:

Picture books - books intended for young children which communicate information or tell stories through a series of many pictures combined with relatively slight texts or notexts at all – are unlikely any other form of verbal or visual art. Both the pictures and the texts in this books are different from and communicate differently from pictures and text in other circumstances.”²⁹⁰

La visione di Nodelman complessivamente pende a favore della dimensione narrativa espressa dal testo, nel senso che egli afferma che le figure hanno un ruolo subordinato allo scopo narrativo: “they exist primarily so that they can assist in the telling of stories”.

²⁸⁸ Sendak, Maurice, “A conversation with Walter Lorraine” in *Caldecott & co.* op. cit., pag. 186 “A picture book is not only most people think it is – an easy thing to read to very small children, with lot of pictures in it. For me, it is a damned difficult thing to do, very much like a complicated poetic form that requires absolute concentration and control. You have to be on top of situation all the time to finally achieve something that is effortless. A picture book has to have that incredible seamless look to it when it's finished. One stitch showing and you've lost the game. No other form of illustrating is so interesting to me.”

²⁹⁰ Nodelman, Perry, *Words about pictures*, op. cit.

Nel sottolineare la cifra narrativa dell'illustrazione, e dunque la sua funzione, sempre e comunque, al servizio del testo, Nodelman si spinge fino ad affermare che:

attempts to use picture books to teach art appreciation are misguided for this reason: as depiction of single, incomplete actions, moment of disruption and chaos, the individual pictures in picturebooks rarely possess the harmonious balance we believe ought to exist and seek out in other forms of visual art.²⁹¹

Questa affermazione, con il filtro del tempo e di molte esperienze che sono intercorse, è stata problematizzata da ulteriori considerazioni sul rapporto interdipendente che si instaura fra parola e immagine, nonché sull'osservazione della componente narrativa delle immagini, che caratterizza anche le arti visive a partire dai geroglifici, le pitture murali preistoriche, i cicli pittorici che hanno una funzione narrativa. Esiste infatti, complementare alla intuizione di Nodelman, una ricca cultura che vede nell'arte dell'illustrazione una cifra specifica in grado di emergere, e produrre una narrazione che si intreccia, nel caso del picturebook, in una relazione non di subordinazione ma di scambio che può attuarsi secondo molte e diverse modalità. L'armonia, o equilibrio espressivo, di un picturebook senza dubbio vive a molti livelli, a partire dalla tavola singola alla fondamentale combinazione sulla pagina doppia, e in special modo nella orchestrazione complessiva di tutta la partitura che con parole, immagini, design e corpo del libro crea una narrazione, una esperienza di lettura.

Questo rimane un punto delicato e molto dibattuto: in relazione anche ad una suggestiva affermazione della grande pittrice e autrice Kveta Pavoska, che sottolineando come l'albo sia anche testo visivo fra testi visivi ha affermato che l'albo può essere considerato la prima galleria d'arte del bambino²⁹². Sul tema si producono di tanto in tanto occasioni di confronto su posizioni diverse. L'albo illustrato, come esperienza di lettura e visione, può contribuire ad educare lo sguardo

²⁹¹ *Ivi.*

alla scoperta dei simboli, dei segni e dei sogni dell'immaginario collettivo, creati dagli artisti e tramandate nella cultura artistica?

In Italia ancora oggi si dibatte, a volte, su questo tema. È interessante osservare come il dibattito contrapponga da una parte una idea di flessibilità e molteplicità dell'albo che lo considera come sistema di segni che esiste in relazione ad altri sistemi e che si iscrive nella complessità dei testi e delle immagini della comunicazione, ad una idea che si spinge fino all'estremo della prescrizione (o messa al bando) di particolari stili illustrativi, in nome di una presunta comprensibilità o "aderenza realistica". Questo approccio ci sembra angusto anche perché dimentica l'evoluzione delle culture del visivo, ignorando le esperienze dell'arte astratta del Novecento, che tanta influenza ha avuto, anche nel suo richiamo esplicito all'infanzia,²⁹³ sull'illustrazione contemporanea.

Ma crediamo che esso metta in luce un punto molto importante, preliminare per qualsiasi riflessione sul libro e la letteratura illustrata. Un interrogativo pedagogico che rischia di fondare su un equivoco tutto lo studio della letteratura per l'infanzia.

"A cosa serve un libro? – a vivere meglio" rispondeva Munari.

L'antica vena didattica e moralizzante, che il nonsense inglese ha contribuito in maniera decisiva a svecchiare e a liberare dal punto di vista espressivo, è sempre in agguato, e può costituire una trappola allorquando il libro sia considerato "un mezzo per" effettuare operazioni facilmente definibili.

Le studiosse Lumbelli e Salvadori, cui va il merito indiscusso di aver dedicato alla lettura una ricerca condotta nella scuola per l'infanzia, alla fine degli anni Settanta, si trovarono a confrontarsi con i libri illustrati muovendosi su un terreno critico il cui obiettivo è la comprensione del mondo, un problema quasi di psicologia cognitiva più che come analisi dell'esperienza complessa della lettura. In questa premessa che a nostro parere soffre di eccessivo dogmatismo di prospettiva, una illustrazione che crea "problemi", suscitando interrogativi e chiedendo di essere esplorata nuovamente

²⁹³ In particolare ci riferiamo alla poetica di Picasso, Mirò, Kandinski, Klee. Cfr. Faeti "Il libro del figlio di Klee" in Gotti, Grazia, Roversi, Tiziana, Sola, Silvana, Tartarini, Giampaola (a cura di), *Orbil, Robil e la Zia Lettura*, op. cit.

(come un libro illustrato dovrebbe necessariamente essere in grado di fare) viene definita:

non solo inutile (ai fini della stimolazione della fantasia, di arricchimento delle rappresentazioni nei vari momenti del racconto) ma anche controproducente qualora si consideri l'illustrazione come un aspetto importante del racconto che viene letto ai bambini per aiutarli a capire.²⁹⁴

Quello che stupisce è che un simile atteggiamento ritorni circa trent'anni dopo, in alcune posizioni espresse in occasioni di dibattito, come riviste, blog, incontri pubblici. Il riferimento questa volta va ad una riflessione scaturita da un articolo apparso sulle pagine della rivista *Liber*, nei primi mesi del 2009, e continuato sul blog *Lefiguredeilibri*²⁹⁵. Angela Del Gobbo, insegnante appassionata di albo illustrato, in un suo articolo dal titolo *L'albo illustrato è una galleria d'arte?* esprimeva la propria diffidenza nei confronti di questa suggestione e di alcuni albi e illustratori, adducendo come spiegazione proprio una mancanza di utilità e comprensibilità, nella sovrabbondanza, dall'autrice considerata "irritante", di allusioni artistiche e riferimenti culturali nel lavoro di alcuni illustratori:

Riteniamo pertanto sterili e fini a se stesse certe illustrazioni come quelle, ricche di allusioni visive, di Bèatrice Poncelet, o le figure di Kveta Pacovska in *Cappuccetto Rosso* e ne *La piccola fiammiferaia*, troppo lontane dal testo. E, d'altra parte, i bambini non sono in grado di apprezzare i riferimenti all'arte che alcuni illustratori propongono, a esempio Anthony Browne.²⁹⁶

Ci sembra interessante citare a questo proposito un saggio inglese ad opera di Evelyn Arizpe, Morag Styles, una ricercatrice di educazione e una docente di

²⁹⁴ Lumbelli, Lucia e Salvadori, Margherita, *Capire le storie*, op. cit.

²⁹⁵ www.lefiguredeilibri.com/2008/12/18/libri-immagini-critica-adulti-e-bambini-di-diletta-colombo

²⁹⁶ Lumbelli, Lucia e Salvadori, Margherita, *ivi*.

letteratura per l'infanzia dell'Homerton College, Cambridge, dal titolo *Children reading pictures. Interpreting visual text.*²⁹⁷

Il saggio è frutto di una ricerca biennale svolta presso alcune scuole dell'infanzia in Inghilterra, ed è focalizzato sulla risposta dei bambini alle figure dell'albo contemporaneo, in particolare ai libri di Anthony Browne a Satoshi Kitamura, autori celebri e pluripremiati. Durante, e a conclusione del lavoro le autrici hanno osservato che i bambini sono raffinati lettori di testi visivi, colgono e apprezzano sfumature di punti di vista, ironia, stati d'animo, in particolare dalle immagini, anche quando lottano con la parola scritta. Come scrive Emy Beseghi,

lettori eccentrici e imprevedibili i bambini non mancano di rigettare i canoni adulti dell'adatto e dell'utile rivendicando le più audaci incursioni su sentieri vicini al loro bisogno di conoscere e di capire²⁹⁸.

Scriva Bichsel, in suo suo godibile libro, citato a questo proposito da Beseghi

Ai bambini invece piacciono i dettagli, gli sgabuzzini ingombri e le soffitte... I disegni dei libri devono far nascere e provocare delle parole... Un libro per bambini che contenga esclusivamente ciò che vi sta scritto e fornisca le immagini corrispondenti, che cioè non sia capace di risvegliare altre storie, magari migliori, un libro del genere non ha alcun valore.²⁹⁹

Chi scrive, invitata ad esprimersi sull'argomento sulle pagine della rivista *Liber* in seguito alle affermazioni di Del Gobbo, ha contribuito con un articolo dedicato alla originale interpretazione del designer Steven Guarnaccia, illustratore e direttore del Dipartimento di illustrazione del Parsons The New School for Art and Design di

²⁹⁷ Arizpe, Evelyne e Styles, Morag, *Children reading pictures. Interpreting visual text*, Routledge Falmer, London, 2002.

²⁹⁸ Beseghi, Emma, *Infanzia e racconto*, op. cit.

²⁹⁹ Bichsel, Peter, *Al mondo ci sono più zie che lettori*, Marcos y Marcos, Milano, 1989, in Beseghi, Emma, *ivi*.

New York, autore di una rivisitazione della fiaba classica che recupera il testo originale e veste i porcellini con i panni dei più grandi architetti contemporanei.

Nell'incontro con l'albo illustrato il bambino, come ogni lettore, è creatore di senso, soggetto creativo, *lector in fabula*. Lo sguardo sulle immagini, siano fotografie, illustrazioni, composizioni astratte, pittoriche, evocative o realistiche è una delle esperienze più affascinanti con cui un bambino piccolo si affaccia nel mondo della comunicazione. Le pagine illustrate non sempre e soltanto descrivono, non sempre e soltanto si riferiscono a oggetti a lui conosciuti, ma sempre sono la possibilità di esperire un linguaggio simbolico di segni, la percezione di forme nuove, l'incontro con un oggetto artistico. Il bambino molto piccolo sfoglia le pagine e scopre che lo spazio del libro si dilata nelle sue piccole mani, fa esperienza del tempo, gioca. Molto presto, attraverso cruciali esperienze, il piacere sensuale di seguire il filo del racconto si svela nella successione del corpo del libro, le mani conquistano la pagina e la libertà e l'abilità di aprirlo e chiuderlo. Il libro è anche un luogo privilegiato dove il bambino incontra la metafora, meccanismo basilare del linguaggio. Soprattutto, fin da molto piccolo, nel libro e nel racconto il bambino condivide con l'adulto la relazione, l'affetto, il viaggio nella scoperta dell'oggetto e del complesso mondo di rappresentazioni che vi è racchiuso, un tempo autentico. Possiamo forse immaginare i libri come finestre sul mondo esterno, da cui il bambino può sporgersi essendo saldamente ancorato a casa, ai genitori, alla mamma, alla maestra. Gli albi illustrati così sono gallerie d'arte e parchi giochi, sono scuole e palestre, sono destini possibili, sono racconti del mondo in carta e cartone e colla e filo e colori e figure e simboli.³⁰⁰

³⁰⁰ Cfr. Terrusi, Marcella, "L'arte dei tre porcellini", *Liber* n. 82 (aprile-giugno 2009), Idest, Campi Bisenzio, Firenze.

Gli universi figurali e narrativi dell'albo possono essere complessi, e nel rapporto fra parola e immagine non è solo la chiave di un problema di comprensione, ma il segreto della capacità artistica di creare mondi di senso, che dispongono dispositivi di gioco e racconto offerti al bambino come possibilità di scoperta, dove ogni esperienza di lettura si configura come spazio di conquista di autonomia, spazio educativo, e spazio di crescita estetica, emozionale, e cognitiva, se in grado di incontrare la curiosità e il piacere del bambino.

La lezione di Antonio Faeti identifica e valorizza nell'illustrazione proprio la cifra narrativa, come capacità di creare una visione del mondo che è re-interpretazione, re-invenzione, ad opera di quegli illustratori che egli definisce demiurghi, e che cioè, attraverso riscritture figurali si propongono come autentici autori globali³⁰¹ di un testo che nella dimensione visiva si intreccia e si combina con quello verbale, in un rapporto di polifonia che è difficile ridurre ad una sola figura di relazione. Perry Nodelman invece era convinto di una diversa funzione dell'illustrazione. Una funzione che rimanda ad uno dei significati originari del verbo illustrare. Nodelman scrive che le illustrazioni “confermano e rendono specifico” il testo. Le immagini nei libri “illustrano” nel senso che chiariscono le informazioni contenute nel testo, da cui sono dunque necessariamente sempre dipendenti; esse compongono qualcosa di più simile ad un riassunto della trama che non alle parole di un discorso.³⁰²

Il lavoro di Nodelman ha il grande merito di essere stato il primo saggio accademico internazionale dedicato a questa forma letteraria. Nodelman ha dunque posto le basi per le successive analisi, e aperto una stagione di critica e di studio che sta finalmente, dopo due decenni, coinvolgendo, seppur ancora in maniera sporadica e tangenziale, anche il nostro paese.

³⁰¹ I cataloghi delle grandi competizioni internazionali di illustrazione per l'infanzia, come Bologna o Bratislava, spesso riportano, nelle parole dei giurati, una concezione di illustrazione che, pur nella consapevolezza che nella combinazione con il testo ed il corpo del libro le figure possano dispiegare la propria proposta espressiva, esista anche un senso nel prenderle in considerazione come testi autonomi, dove la dimensione narrativa si potrà riscontrare per esempio nel dinamismo dell'immagine o nella capacità di creare un'atmosfera, di proporre una finestra su un mondo, di creare un mondo visivo coerente.

³⁰² Cfr. Nodelman, Perry, *Words about pictures*, op. cit.

Lo studioso canadese dichiara i suoi strumenti di indagine: il suo background letterario, la necessità di riferirsi alle teorie dell'arte e della percezione, come alla psicologia delle arti, per fronteggiare la dimensione visiva dei picture book; la necessità di guardare alla semiotica e alle teorie della lettura per considerare il lavoro del testo di fronte al lettore. Rispetto alla possibilità di una prospettiva pedagogica lo studioso afferma:

my own approach focuses on qualities of pictures and texts rather on pedagogical issues. I believe that a single-minded concern with pedagogy denies children's literature its rightful place in the canon of literature worthy of serious analysis and investigation. This is serious art, and it deserves the respect we give to other forms of serious art.³⁰³

Queste parole ricordano l'approccio rigoroso dell'ambito culturale che fa capo all'esperienza editoriale di Rosellina Archinto e di grandi editori come Klaus Flugge, di Andersen Press, una poetica nutrita da una prospettiva pedagogica progressista, basata sul profondo imperativo morale di voler includere i bambini nella cultura, sulla cura per gli aspetti estetici, etici, ludici, emozionali della loro crescita educativa.

Tornando al nodo del rapporto fra parole e immagini, esso è stato spesso definito come una "interdipendenza" di elementi che concorrono nel creare una narrazione unitaria. Come abbiamo accennato nel caso limite dei libri senza figure, la combinazione fra questi due elementi si muove in un raggio di variazioni molto ampio, in cui i ruoli degli elementi stessi cambiano, assumendo e deformando un rapporto non semplice da definire.

Scrivava Nodelman³⁰⁴:

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

Because they communicate different kind of information, and because they work together by limiting each other's meanings, words and pictures necessarily have a combative relationship; their complementarity is a matter of opposites completing each other by virtue of their differences. As a result, the relationship between pictures and texts in picture books tend to be ironic: each speak about matters on which the other is silent.³⁰⁵

Il testo verbale e l'immagine "danzano" una interazione che può configurarsi nelle forme più diverse: ironia, paradosso, contrasto, complementarità, parallelismo, o perfino come rapporto attivo in absentiam, nel caso di picturebook di sole immagini, detti "silent o wordless" book.

In particolare nei paesi anglosassoni e francofoni esiste un intenso dibattito che produce saggi, conferenze, articoli su riviste dedicate al campo ampio della letteratura per l'infanzia e dell'arte, nonché corposi studi universitari.

Una coppia di studiose, Maria Nicolajeva e Carole Scott, da alcuni anni dedica ricerche critiche proprio alle diverse connotazioni che il rapporto fra parole e figure può assumere, nell'ampio raggio che comprende un picturebook con pochissime figure e uno di sole figure. Nel loro *How Picturebooks Work*³⁰⁶ presentano alcune loro posizioni: dopo aver definito "dual audience", doppio interlocutore, il destinatario dell'albo, discutono la nozione proposta da Kristin Hallberg nel 1982, relativamente a quello che viene detto, dalla studiosa svedese, "iconotext", cioè il testo visivo dell'albo che è anche testo narrativo. La proposta dalla Hallberg era quella di definire come picturebook un libro che avesse una figura almeno in ogni doppia pagina.

Nella lettura di diversi albi le studiose analizzano lo spettro di interazione fra parole e immagini, nella dinamica del "counterbalance", contrappunto, oppure interanimazione, e identificano una oscillazione possibile che va da un rapporto di

³⁰⁵ *Ibidem*, pag. 221.

³⁰⁶ Nicolajeva, Maria e Scott, Carole, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York/London, 2001; Nicolajeva, Maria e Scott, Carole "The dynamics of Picturebook communication" in *Children's Literature in Education*, Springer Netherlands, Volume 31, n. 4, 2000.

simmetria (quando il testo descrive precisamente l'immagine) ad uno di contraddizione (testo e immagine dicono cose diverse), con varie sfumature di relazione che intercorrono fra i due poli (effetto di ironia).



Philippe Corentin, *Papà*, Babalibri, Milano, 1999

Il docente anglosassone David Lewis, nel suo saggio *Picturing Text*³⁰⁷ sostiene che basare possibili tassonomie sulla base dello spettro di relazioni in cui parola e immagine si trovano a interagire, come hanno, o a interanimarsi, per tradurre in maniera letterale il suo termine, non sia una cifra utile per conoscere meglio il picturebook. Egli sostiene infatti che se parole e immagini si animano reciprocamente nel contesto della pagina³⁰⁸ confermandosi reciprocamente, oppure contraddicendosi, per esempio, il rapporto non sarai mai costante, in uno stesso libro:

A picturebook does not always maintain the same relationship
between word and image throughout³⁰⁹

Questo rapporto cambia da pagina a pagina e non appare dunque come parametro utile per creare categorie interpretative ma, al contrario, suggerisce, nella propria costitutiva variabilità, il concetto di flessibilità che l'albo interpreta, all'interno di una sua coerenza comunicativa³¹⁰.

³⁰⁷ Lewis, David, *Reading contemporary children's picturebook: picturing text*, op. cit.

³⁰⁸ *Ivi*, pag. 48 "The words come to life in the context, the environment, of the pictures and viceversa".

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*, pag. 49: "Flexibility within coherence".

Per una ecologia del picturebook

La nozione di “interanimazione” fra gli elementi costitutivi dell’albo in quest’ottica viene declinata da David Lewis nella accezione di “relazione ecologica”, che vede il picturebook come un ecosistema, flessibile e complesso, molteplice e strutturato, da considerare secondo una duplice visione: come luogo di un dialogo interno fra parole, immagini ed elementi costitutivi del libro; come metafora ecologica in cui il lettore ha una parte attiva, nel processo della lettura.

Perché una storia abbia luogo, scrive Lewis, devono accadere con successo degli eventi, in particolare dev’esserci una relazione attiva e reciproca fra il lettore e il testo.

In termini ecologici, afferma Lewis, il testo dell’albo, come combinazione particolare fra parole e figure, può esistere solo nel contesto della lettura attiva da parte di un lettore impegnato nella fruizione.

E, nel caso del picturebook, Lewis suggerisce che i migliori lettori siano proprio i bambini, e auspica ricerche che da una parte riconoscano la molteplicità del panorama del picturebook contemporaneo e dunque facciano proprio un approccio fenomenologico di osservazione e lettura dei singoli albi, come ecosistemi dove avvengono relazioni di scambio fra elementi diversi; dall’altra si aprano, le ricerche, con luoghi e tempi (e mezzi) adeguati, a osservare come i bambini leggono i picturebook, un campo di ricerca ancora in gran parte inesplorato.

Riguardo al primo aspetto, in cui questa ricerca si iscrive, Lewis dichiara come sia suo interesse quello di sottolineare che dal punto di vista formale il picturebook è una forma che si mostra come in continuo divenire.³¹¹ Il continuo mutamento è legato anche alla evoluzione delle tecniche di riproduzione in grado di stampare parole e figure insieme (di cui la più attuale è la offset fotolitografia) che hanno mostrato un potenziale in ampia espansione a partire dagli anni sessanta del novecento, anni in cui la sperimentazione di nuove forme ha trovato una collocazione privilegiata nella

³¹¹ *Ibidem*, pag. 62.

forma dell'albo, divenuto così oggetto di attenzione di artisti del visivo, grafici, interessati a muovere dall'alfabetizzazione data dalle questioni legate alla pervasività del visivo, verso nuove forme di narrazione e sperimentazione.

Lo sviluppo tecnologico, i cambiamenti sociali e culturali e l'innovazione artistica sono elementi che hanno tutti avuto una forma decisiva sulla forma del picturebook come si è venuta delineando a partire dalle esperienze guida, in ambito anglosassone e internazionale di Sendak, Carle, Lionni, in poi.

Lewis identifica anche due elementi interni al picturebook, che lavorano per la sua evoluzione: la sua natura composita di "figlio di genitori diversi" e il suo posizionamento di testo rivolto ai bambini negli anni della prima infanzia.

Per studiare il picturebook è indispensabile guardare ai modi in cui i bambini lo fruiscono, oppure ci troviamo davanti ad un tipo di narrazione per sua natura "universale" o quasi, capace di rivolgersi, nei suoi esiti alti, a lettori non connotabili anagraficamente? E in questo caso non esiste l'esigenza di una ermeneutica che si interessi di un ambito che appartiene insieme alla cultura materiale dell'infanzia ma anche alla cultura simbolica della sua rappresentazione?

La molteplicità dell'albo, per la varietà di esiti linguistici, formali, strutturali che lo contraddistingue, ci porta a ragionare, sulle tracce di David Lewis, su un'altra questione centrale: il picturebook è un genere?

A proposito della flessibilità,³¹² diciamo che l'albo si compone di molti linguaggi, ed ha una caratteristica apertura al dialogo con altri testi. Ad esempio può accogliere, in termini formali: istanze fumettistiche,³¹³ sperimentazioni grafiche o pittoriche, il linguaggio della fotografia, la ricerca del progetto cartotecnico ed editoriale.

Riguardo alla possibile categorizzazione dell'albo come genere letterario è a nostro parere importante riscontrare, dal punto di vista narratologico, una grande varietà di strutture e rimandi ad altri testi, accuratamente mescolate e alternate nella forma dell'albo.

³¹² Cfr. Lewis, David, op. cit. che analizza l'albo Brown, Anthony, *Voices in the park*, Dorling Kindersley, Londra, 2001.

³¹³ Chen, Jiang Hong, *Io e Mao*, Babalibri, Milano, 2008; Sis, Peter, *Il muro*, Rizzoli, Milano, 2008.

Possiamo trovare picturebook che hanno la struttura del giallo (*Le anatine di Anatrella*³¹⁴, dove la mamma anatra cerca le piccoline, che il lettore, a differenza di lei, vede benissimo); della biografia (*Eloise*³¹⁵, *Olivia*,³¹⁶ *L'angelo del nonno*³¹⁷) o dell'autobiografia (*La mia valle*³¹⁸, *Il muro*³¹⁹); del racconto storico (*Quando non c'era la televisione*³²⁰); dell'enciclopedia o opera di divulgazione scientifica (*L'enciclopedia dei buchi*³²¹, *L'albero di Darwin*³²²) che accoglie l'afflato mitico per esempio ne *Il libro delle terre immaginate*³²³; del diario di viaggio (*Il libro della giungla a Londra*³²⁴); della poesia (*E sulle case il cielo*³²⁵); del catalogo o della lista (*Il catalogo dei genitori*³²⁶, alcuni libri di *Pimpa*³²⁷, i libri "enciclopedici" di Richard Scarry), della narrazione storica o epica; del racconto umoristico (*Signorina-si-salvi-chi-può*³²⁸, *Sono io il più forte*³²⁹); del fumetto (*Io e Mao*³³⁰; *Il pupazzo di neve*³³¹) del meraviglioso (*Il drago Aidar*³³², *Il cavallo magico di Han Gan*³³³); naturalmente, degli esiti molteplici e migranti³³⁴ del fiabesco; potremmo forse pensare che il picturebook dialoghi anche con il genere fantasy, il quale, pur essendo storicamente più legato alla forma del romanzo, produce anche albi che fra narrazione e informazione propongono in tono scientifico trattazioni minuziose dedicate a mondi immaginari (ad esempio albi sugli gnomi o sui draghi) afferenti ad un universo e a

³¹⁴ Barry, Frances, *Le anatine di Anatrella, Un libro per contare da 1 a 10*, Ape Junior, Milano, 2005.

³¹⁵ Thompson, Kay, *Eloise*, Piemme, Milano, 1999.

³¹⁶ Falconer, Ian, *Olivia*, Giannino Stoppani editore, Bologna, 2001.

³¹⁷ Bauer, Jutta, *L'angelo del nonno*, Salani, Milano, 2003.

³¹⁸ Ponti, Claude, *La mia valle*, op. cit.

³¹⁹ Sis, Peter, *Il muro*, op. cit.

³²⁰ Pommaux, Yvan, *Quando non c'era la televisione*, Babalibri, Milano, 2003.

³²¹ Didier, Claire, *L'enciclopedia dei buchi*, Editoriale Scienza, Trieste, 2007.

³²² Sis, Peter, *L'albero di Darwin*, Fabbri, Milano, 2005.

³²³ Duprat, Guillaume, *Il libro delle terre immaginate*, Ippocampo Junior, Milano, 2009.

³²⁴ Shyam, Bhajju, Rao Sirish, Wolf Gita, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano, 2004.

³²⁵ Quarenghi, Giusi e Carrer, Chiara, *E sulle case il cielo*, Topipittori, Milano, 2007.

³²⁶ Ponti, Claude, *Il catalogo dei genitori*, Babalibri, Milano, 2009.

³²⁷ Altan, Tullio, F., *La Pimpa*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2004.

³²⁸ Corentin, Philippe, *Signorina-si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano, 2000.

³²⁹ Ramos, Mario, *Sono io il più forte*, Babalibri, Milano, 2002.

³³⁰ Chen, Jang Hong, *Io e Mao*, Babalibri, Milano, 2008.

³³¹ Briggs, Raymond, *Il pupazzo di neve*, E. Elle, Trieste, 2003.

³³² Satrapi, Marjane, *Il drago Aidar*, Mondadori, Milano, 2003.

³³³ Chen, Jang Hong, *Il cavallo magico di Han Gan*, Babalibri, Milano, 2004.

³³⁴ Bernardi, Milena, *Infanzia e fiaba*, op. cit.

una mitologia di origine nordica; esistono albi di tematica affettiva e sentimentale e altri che dialogano con le arti, con la natura, con i luoghi.

Questa flessibilità e varietà vale anche per la contaminazione dal punto di vista visivo, grazie alla ricchezza culturale ed espressiva dei creatori:

those who provide the pictures in picturebooks have at their disposal a whole range of illustrative styles, manners and modes, many of them deriving from quite ancient traditions, none of which are a priori inappropriate or unusable³³⁵

Ci viene in aiuto qui un maestro del pensiero ecologico, Gregory Bateson. Per Bateson pensiero ecologico significa anche sguardo interdisciplinare in grado di perlustrare diversi modelli, campi, conoscenze e contesti alla ricerca delle connessioni, delle configurazioni comuni.

Quale struttura connette il granchio con l'aragosta, l'orchidea con la primula e tutti e quattro con me? E me con voi? E tutti e sei noi con l'ameba da una parte e lo schizofrenico dall'altra?³³⁶

Esistono delle familiarità, senza dubbio, fra libro e libro, pur nella flessibilità e molteplicità del sistema albo, sia nelle forme che può assumere sia nella modulazione dei suoi elementi costitutivi. Possiamo pensare il picturebook come un sistema di elementi che appartengono a grammatiche e contesti differenti, e che si attivano nel progetto del libro e nel contesto e nel processo della lettura. Gli elementi di questo ecosistemi sono coinvolti in quella che batesonianamente potremmo chiamare una “danza di parti interagenti”³³⁷.

³³⁵ Lewis, David, op. cit. pag. 65.

³³⁶ Bateson, Gregory, *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984.

³³⁷ Demozzi, Silvia, *Una danza di parti interagenti. Gregory Bateson pensiero ecologico e educazione* (saggio inedito).

Il sistema picturebook è in relazione con altri sistemi testuali, narrativi, artistici. I testi, come abbiamo visto, afferiscono a diverse forme letterarie, nelle immagini convergono generi, stili e tecniche diverse.

Lewis descrive una forma che incorpora, ingerisce, assume altre forme, generi e linguaggi, per declinarli in una modalità autonoma, ancorchè flessibile, che dalle altre trae materia per una creazione autonoma.

What we find in picturebooks is a form that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration, then accomodates itself to what it has swalled, taking on something of the character of the ingested matter, but always inflected with the interanimation of the words and pictures. The immediate result of this ability to ingest and incorporate pre-existent genres is that already existing forms are represented, that is re-presented, and in the process re-made.³³⁸

Riprendendo Barbara Bader, Lewis afferma che sta proprio in questa capacità di assorbire energia e forme dalle risorse iconiche e testuali che lo circondano la potenzialità presocchè infinita del picturebook, cui alludeva la storica nella sua fortunata definizione.

Inoltre, se il picturebook si evolve con questa identità di re-inventore infinito e di osservatorio-laboratorio di altri testi, esso si pone in una relazione attiva con la contemporaneità, sia riguardo alle strutture dei generi letterari sia riguardo alle allusioni più velate (e mai neutre ma estremamente creative) di altri testi e di altri linguaggi (per esempio la pubblicità, il cinema, il teatro, la musica).

We can therefore say that whatever else it is, the picturebook is is *not* a genre despite the fact that it is frequently referred to as such.

³³⁸ Lewis, David, op. cit. pag. 65.

Rather than confining itself to exploring the byways of any particular type of text, verbal or pictorial, it *exploits* genres.³³⁹

In questo senso il picturebook si configura come processo di riscrittura, come macchina onnivora e di infinita creatività, capace di produrre testi promiscui di parole e immagini capaci di narrare la contemporaneità accogliendo anche alcune delle strategie del postmoderno, e di farlo con modalità di chiarezza, leggerezza, sintesi, rapidità, esattezza.

David Lewis prende in considerazione proprio i caratteri dell'opera postmoderna e si interroga su quelli del picturebook.

Ad esempio, come l'opera postmoderna il picturebook:

- gioca ad infrangere i limiti della sua forma (ad esempio i limiti della pagina vedi: il becco dell'uccellino in *Dall'altra parte* o i giochi con il codice a barre di Claude Ponti o David Wiesner);
- ama l'iperbole e accoglie le figure dell'eccesso, tipo Angry Arthur che si arrabbia e viene il terremoto; oppure...);
- crea universi indeterminatissimi (*Cappuccetto bianco* di Munari);
- prende a prestito i personaggi e li sposta da una storia all'altra (esempi in *Sono io il più forte*, *Signorina si salvi chi può*, *Into the forest*, e altri);
- frequenta la parodia³⁴⁰, figura metafinzionale, che riprende forme o generi per discuterne e metterne in ridicolo i limiti (tipo *Il manuale dei cani*), prende in giro la non fiction (*Enciclopedia dei ribelli e di altri scansafatiche*), Il catalogo dei genitori, prende in giro la forma della pubblicità (*Il catalogo dei*

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Cfr. Almansi, Guido e Fink, Guido, *Quasi come. Letteratura e parodia*, che nell'incipit omaggia uno dei capolavori per l'infanzia: "È possibile, anche se non probabile, che la scrittura non sia cosa da prendere sul serio. Come dice Lewis Carroll, uno degli eroi di questo libro, noi non diciamo quello che vogliamo dire e non vogliamo dire quello che diciamo se già la distanza fra il dire e il pensare invalicabile, lo è ancora di più quella fra scrivere e pensare, che assomma alla discordanza fra emozione ed espressione quella altrettanto radicale fra parola e grafia". Si può considerare un ulteriore passaggio, o forse un passaggio subito precedente, quello fra parola e immagine, immagine e immaginazione, nascita del racconto dall'immagine o della parola dall'immagine!

genitori); la più parodiata è la fiaba perché è una struttura molto riconoscibile, anche per i bambini; mescola riferimenti alla cultura alta e a quella bassa;

- conosce la frammentazione e la forma del non-finito, nella morfologia e nelle tecniche artistiche che predilige (vedi la presenza della tecnica del collage, la preferita del postmoderno, ma anche l'opera con i margini aperti come gli sketch book *Il grande libro delle piccole cose*³⁴¹ di Keith Haring, gli *Scarabocchi*³⁴² per Corraini, *Il corso per geniali incompetenti* di Quentin Blake, Camillo ...).

Lewis si domanda se il picturebook non abbia mutuato queste strategie dalla tradizione precedente al postmoderno o se invece questi siano indizi della sensibilità che fa dell'incertezza, dell'indeterminatezza, dell'incompletezza, cifre estetiche che abitano anche nelle pagine per i bambini.

Il picturebook è una forma in continua trasformazione che si rivolge ad un lettore in continua trasformazione, il bambino. Il suo è un mondo aperto e flessibile di immagini e parole, un luogo predisposto per esplorare il senso di gioco, di stupore e di curiosità del bambino e di ogni lettore.

Lector in fabula

Considerare l'albo come sistema ecologico, come abbiamo già accennato, significa anche iscrivere nell'atto della sua "creazione" o attualizzazione anche l'atto della lettura e nell'analisi dei elementi anche il ruolo del lettore.

Infatti l'albo si attiva realmente solo durante la relazione e l'incontro con il lettore, quando gli elementi che compongono l'albo illustrato sono prodotti come composizione di senso.³⁴³ Il picturebook, come ogni testo narrativo, è una macchina pigra, un dispositivo che chiede l'intervento attivo del "lector in fabula".

³⁴¹ Haring, Keith, *Il grande libro delle piccole cose*, Mondadori, Milano, 2007.

³⁴² Gomi, Taro, *Scarabocchi*, Corraini, Mantova, 1990.

³⁴³ Lewis, David, op. cit. "we can stare at the page for as long as we like but the pictures and words will stay quite still and determinedly leave each other alone. The only relations they share on the page are spatial ones and if any animating gets done it is because an active, meaning-seeking reader is at work. The ecological analogy can therefore be extended to encompass the picturebooks as it comes to

Esso costruisce universi attraverso la relazione fra elementi distanti, che allestiscono per così dire luoghi di senso puntellandoli con il linguaggio o i linguaggi a disposizione.

Ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando una serie di spazi vuoti. Del resto, come ho già scritto, ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più. Se io vi telefono “prendo l’autostrada e arrivo tra un’ora” è implicito che, insieme all’autostrada, prenderò anche la macchina.³⁴⁴

La caratteristica di una forma narrativa capace di prodursi in esiti apparentemente semplici ma di grande complessità e molteplicità, dove la narrazione avviene su più livelli (e anche per questo può resistere a tante e reiterate riletture, ad opera di lettori con competenze diverse, l’interlocutore doppio) poggia anche su un particolare rapporto che l’albo ha con la figura dell’ellissi.

Una storia può essere più o meno ellittica, ma la sua ellitticità deve essere valutata rispetto al tipo di lettore a cui si rivolge.³⁴⁵

Dalle “conversazioni sull’arte del picturebook”³⁴⁶ di Leonard Marcus scaturisce questa sensazione, e cioè che chi sa raccontare storie anche ai bambini piccoli non

life during which we might call the “reading event”. The words are brought to life by the pictures and the pictures by the words, but this is possible only during the experience of reading.” Pag. 55.

³⁴⁴ Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2005. Pag. 3.

³⁴⁵ Eco, Umberto, *Ivi*, pag. 7.

³⁴⁶ Marcus, Leonard, *Ways of telling. Conversations on the art of picturebooks*, Dutton, Penguin, 2002 New York; si tratta di quattordici interviste, sul tema del dialogo fra immagini e parole, con alcuni dei più rappresentativi autori di picturebooks. Fra questi, noti in ambito internazionale e tradotti anche in

solo possiede una raffinata conoscenza dei meccanismi letterari, ma anche uno speciale rapporto non sempre con i bambini in carne ed ossa, quanto con una memoria d'infanzia. Solo alcuni dei grandi capolavori del picturebook sono nati per bambini in carne ed ossa, ma possiamo pensare che tutti siano nati per un bambino ideale, interiore, di cui alcuni artisti fanno menzione.

Spesso, nella esperienza diretta con autori di picturebook sentiamo affermare che l'albo è un catalizzatore³⁴⁷, che si tratta dunque solo di un ingrediente, o forse della pietanza principale, dell'esperienza complessa e ogni volta diversa della lettura.

Certo è che essa non si dà se non nell'incontro con un lettore, anzi, nel caso del picturebook, spesso nell'incontro con un lettore multiplo, un lettore alfabetizzato che presta la propria voce e un lettore che esercita la lettura attraverso l'udito, la vista e gli altri sensi. Scrive Roland Barthes:

Non ho organi destinati a questa funzione: leggo con gli occhi, leggo con la testa, ma leggo anche con quello che ho nella testa, ma leggo anche con quello che ho nel ventre. Tutto il mio corpo partecipa alla lettura³⁴⁸.

Fra questi, il sesto senso, un senso che non è naturale, un senso che ha al contrario una dimensione pedagogica e eminentemente culturale.

il senso del libro, la capacità di usare anche il libro come uno strumento per conoscere il mondo, per conquistare la realtà, per crescere.³⁴⁹

La lettura ha caratteristiche simile al gioco, per il coinvolgimento di rituali, condivisione, comunicazione, completamento creativo dei testi. Per il ruolo

Italia: Mitsumasa Anno, Eric Carle, Tana Hoban, Robert Mc Closkey, Helen Oxenbury, Maurice Sendak, William Steig, Rosemary Wells.

³⁴⁷ Terrusi, Marcella, "Intervista a Steven Guarnaccia. Fiabe classiche con design contemporaneo", *Liber* (aprile-giugno 2009), Idest, Campi Bisenzio, Firenze.

³⁴⁸ Cfr. Barthes, Roland, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino, 1998.

³⁴⁹ Rodari, Gianni, *Il cane di Maganza*, Editori Riuniti, Roma, 1982.

indispensabile che hanno, nel gioco e nell'incontro con un libro, il piacere e la curiosità. Un'analisi comparata di lettura e gioco è una delle prospettive interessanti che si offrono a chi vuole esplorare l'ambito dell'esperienza dell'incontro fra bambino e libro. Ogni libro e ogni lettore sono diversi, un pensiero ecologico sui libri per bambini vuole essere anche un invito a valorizzare le differenze, a impegnarsi per una bibliodiversità, di libri, lettori e letture che è garanzia di un pensiero plurale, difesa del diritto all'accesso a molti testi che descrivano il mondo secondo prospettive diverse, con linguaggi, stili, alfabeti che dipingono e offrono narrazioni della complessità del mondo.

III. Le culture del picturebook

Lezioni di sguardo

La letteratura in immagini, di cui la critica non si occupa e che i dotti notano appena, è estremamente coinvolgente, (e lo è stata) in tutte le epoche, e forse anche più dell'altra (la letteratura scritta). Essa agisce principalmente sui bambini e sul popolo minuto, vale a dire sulle due classi di persone che è più facile fuorviare e che sarebbe più desiderabile moralizzare.

Rodolphe Topffer, 1845

Annus mirabilis: 1972

Se per l'editoria italiana dell'albo illustrato abbiamo preso come riferimento l'anno 1967, come momento di svolta che inaugura i tempi moderni, il 1972 è il nostro corrispettivo per quanto riguarda i nuovi orizzonti dal punto di vista critico, con la coincidente comparsa di diverse esperienze e testi rivoluzionari per lo studio delle immagini e dell'immaginazione.

Mentre, a Reggio Emilia, Gianni Rodari conduce le sue lezioni di Fantastica (pubblicate nell'anno successivo nella *Grammatica della Fantasia*), compare in libreria *Guardare le figure*,³⁵⁰ un corposo saggio Einaudi interamente dedicato all'illustrazione per l'infanzia, opera di un maestro bolognese, pittore, storico e prodigioso lettore di immagini, Antonio Faeti. Contemporaneamente in Inghilterra

³⁵⁰ Faeti, Antonio, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino, 1972, (I edizione Saggi Einaudi 2001).

John Berger, anche lui scrittore, saggista e pittore, pubblica *Ways of seeing*,³⁵¹ una raccolta di innovative riflessioni sullo sguardo e sul guardare l'arte. *Le città invisibili di Calvino*³⁵² e i primi volumi della collana *Tantibambini* di Munari compaiono sugli scaffali delle librerie negli stessi mesi. Ma andiamo con ordine.

Partiamo dal saggio di Antonio Faeti, al tempo maestro elementare e pittore, il quale diventerà solo dopo qualche anno docente di letteratura per l'infanzia all'Università di Bologna, dove già dieci anni prima era stato allievo di Giovanni Maria Bertin.³⁵³

La novità metodologica di Faeti è dirompente: nessuno aveva mai studiato in modo serio e rigoroso non solo tutto un intero universo iconografico, ma anche l'universo culturale, pedagogico, antropologico e storico che si rispecchia dentro le narrazioni dei Figurinai. Nessuno aveva applicato rigore critico e spessore ermeneutico e pedagogico ad un ambito tradizionalmente negletto, e più vicino alla cultura popolare che a quella della cultura "alta": l'illustrazione per l'infanzia. Il saggio, pubblicato dalla casa editrice Einaudi, che ha in quegli anni un enorme spessore culturale e intellettuale, viene accolto con entusiasmo e recensito da Claudio Magris, da Attilio Bertolucci e riceve il plauso di Italo Calvino e di Gianni Rodari, che lo definisce "singolarissimo".³⁵⁴

"Guardare le figure" dopo il saggio di Antonio Faeti non è più soltanto un'attività da bambini, analfabeti o peggio ancora artisti, diviene materia di studio per pedagogisti, maestri, professori, come per una riscossa dello spirito in favore del

³⁵¹ Berger, John, *Ways of seeing*, Penguin Books, London, 1972. Edizione italiana Berger, John, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (I edizione italiana 1998).

³⁵² Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1999; (I edizione Einaudi, Torino, 1972)

³⁵³ Come scrive Milena Manini in Contini, Maria Grazia (a cura di) *Tra impegno e utopia*, Clueb, Bologna, 2005, a partire dal '73 Giovanni Bertin, riprendendo testi precedenti: "sostiene l'importanza dell'educazione artistica sia nella formazione individuale che nel progresso culturale e sociale, per rispondere alla crisi educativa e promuovere un nuovo progresso nelle precedenti direzioni, egli asserì l'importanza dell'animazione socioculturale, dell'educazione alla lettura, del libro come oggetto centrale della formazione, ma anche della drammatizzazione, del cinema e delle altre forme della cosiddetta educazione non verbale che venne considerata, da allora in poi da molti altri studiosi e operatori, un efficace strumento di educazione democratica e antidiscriminatoria" pag. 21. Cfr. Bertin, Giovanni Maria, *Educazione e alienazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1973; Bertin, Giovanni, *Educazione al cambiamento*, op. cit.

³⁵⁴ Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*, op. cit. pag. 88.

sogno, dell'infanzia, dell'immaginario collettivo, come per un invito allo sguardo che è etico ed estetico insieme e che implica, nell'atto stesso del riconoscere geometrie e figure nel reale, l'incontro fra mondi di senso che parlano linguaggi diversi ma che raccontano tutti la condizione dell'uomo nel mondo.

La riflessione sullo sguardo significa, in senso ampio, una riflessione metodologica sulle possibilità di decodificazione del mondo. Significa interrogarsi sugli alfabeti delle segnaletiche esistenziali e collettive, quei dispositivi con cui l'uomo narra sé stesso e il mondo con il sogno, la letteratura, la rete.

Un'ermeneutica delle figure presuppone la possibilità di inclusione, di lettura e di esplorazione dell'immaginario collettivo come strada esistenziale, dove si aprono percorsi di senso, e dove le narrazioni rimandano ad altre narrazioni.

Sono percorsi resistenziali di senso, che, consapevoli della calviniana funzione esistenziale della letteratura, collezionano antidoti alla peste del senso.

Non è una missione facile, come non è una comprensione immediata quella che abbiamo del mondo, anzi tutt'altro. Fin dall'infanzia la *bildung* è una conquista continua, di autonomia, di strumenti di interpretazione, di bussole cognitive, sentimentali, emozionali, progettuali. Una conquista che non può avvenire che a balzi discontinui, a errori successivi, con periodiche revisioni. Un percorso che esige impegno e che conosce il conflitto, e a cui la spinta utopica può salvare la vita.

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.³⁵⁵

³⁵⁵ Calvino, Italo, *Le città invisibili*, cit.; sulla dimensione visiva nell'opera di Calvino, il "visualismo" calviniano cfr. Belpoliti, Marco, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino, 1996.

Siamo sempre nel 1972, nel romanzo che Italo Calvino ha intitolato *Le città invisibili*.

Nel 1960, in una lettera a Francois Whal, Italo Calvino aveva accolto con grande soddisfazione l'analisi del critico francese che aveva messo in risalto come l'immagine sia il punto di partenza della narrazione calviniana, la scintilla da cui poi si dipana, secondo una sua logica interna, tutta l'invenzione narrativa. Calvino dichiara in questa lettera, difendendosi dall'accusa di non essere mai tragico, perché sempre in un certo modo risolto nella contemplazione

Effettivamente questo processo deve corrispondere alla mia psicologia, al mio rapporto verso il mondo, e non posso esprimere altro che questo, giusto o sbagliato che sia. Insomma, quello cui io tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di *guardare*, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro.³⁵⁶

Il segno di questa sensibilità e riflessione specifica su sguardo e letteratura ci sembra configurare una sorta di triangolo ideale ai cui vertici si trovano *Guardare le figure*, *La grammatica delle fantasie*, *Le città invisibili*, in un medesimo interesse per la capacità di produrre immagini, leggere immagini, raccontare per immagini. Certamente questa figura geometrica potrebbe dilatarsi, sino ad accogliere molti altri contributi e divenire una circonferenza di punti infiniti per accogliere le riflessioni e le poetiche sullo sguardo di molti autori. Su uno di questi, il saggio di John Berger, perfetto coetaneo degli scritti citati, torneremo molto presto. Per ora ci soffermiamo ancora sulle proposte di Faeti, che riguardano in specifico le figure dei libri per ragazzi.

³⁵⁶ La lettera di Calvino si riferisce ad uno scritto di Whal apparso sulla *Revue de Paris* nel settembre 1960 come introduzione al racconto di Calvino "L'avventure d'un poète". La citazione è tratta da Calvino, Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino, 1991, pag. 350.

Fra inferno e riccioli

Antonio Faeti rivolge la propria attenzione alla storia del visivo, si potrebbe dire, proprio per riconoscere “chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio”.

Egli guarda alle filiazioni che portano ai segni e ai racconti iconografici del nostro tempo.

Una delle sue proposte è quella di guardare con molta attenzione ai mestieri: a quello dei figurinai, che sono narratori, ma a tutti i mestieri che dispongono geografie dello sguardo, e del pensiero; alle botteghe, ai pennini e agli ambulanti, agli atelier e ai tavoli ingombri di oggetti e di simboli. Un'altra è di interrogarsi sulle grammatiche che nelle figure si depositano e chiedono, in particolare a chi si occupa di educazione, di essere riconosciute, decifrate, raccolte, di essere sperimentate, discusse, di essere comprese e tramandate.

Da brillante allievo di Bertin, Faeti utilizza la chiave ermeneutica dell'Inattuale come cifra pedagogica utile ad esplorare visioni ampie e plurali. Così, per guardare al Novecento figurativo dei libri per l'infanzia italiani Faeti sente la necessità di guardare al secolo precedente. Seguendo a ritroso una trama di segni e perfidie che ha la inconfondibile grazia del liberty, svela debiti e parentele fra gli illustratori dei libri per bambini italiani e le premesse europee di alcuni artisti e disegnatori di fine Ottocento.

Trova, nell'albero genealogico dell'illustrazione il Liberty, l'Art and Crafts, i grandi maestri: Walter Crane, William Morris, il gruppo dei simbolisti francesi, e dei preraffaeliti inglesi.

Ancora indietro, riprende le visioni angeliche ed apocalittiche di William Blake, ad anticipare, come fa la luce del fulmine sul tuono, atmosfere che saranno portate poi a maturità nelle esperienze successive, coniugate alle personalità e alle visioni, declinate nell'incontro con l'Art Nouveau, il Liberty che:

sembra aver ricavato da questi suoi contorti connotati, che lo rendono adatto a riassumere in sé quasi tutte le istanze censurate, vietate e rimosse, espresse dall'arte dell'Occidente.³⁵⁷

Un fine illustratore inglese, amico di Oscar Wilde, giovanissima vittima della tubercolosi, figura fascinosa quanto “perversamente innocente”, Aubrey Beardsley, è per Faeti l’emblema del modo figurativo che combinò due elementi principali: il Sogno e l’Infanzia.



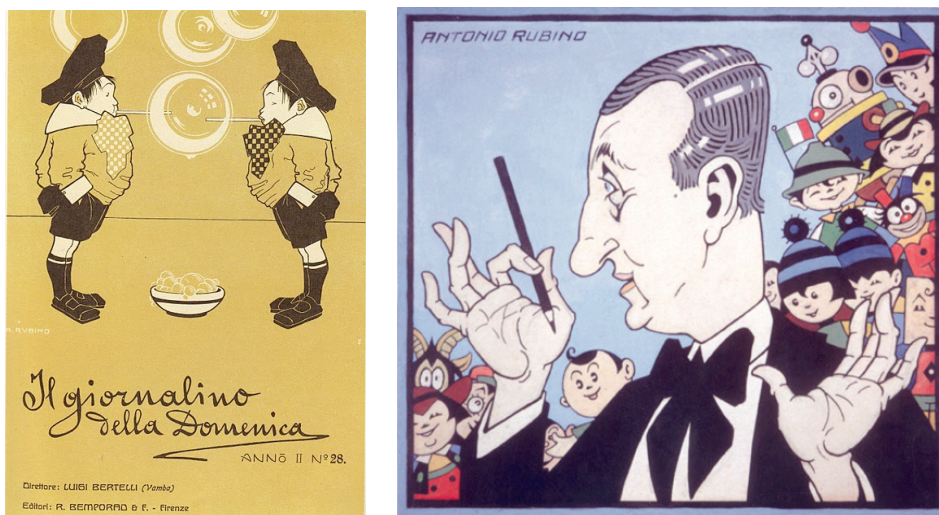
Illustrazione di Aubrey Beardsley

Il primo è il luogo onirico che si intravede nelle perversioni del segno, nella ricerca del grottesco, nella deformazione visionaria; la seconda una istanza sotterranea, una innocente perfidia che si conquisterà, nei decenni a seguire, un diritto di cittadinanza nell’illustrazione destinata ai bambini, perché bene esprime la marginalità, l’alterità, l’inquietudine, la malinconia e la leggerezza che, la psicoanalisi lo dirà più tardi, appartengono già a quella prima “età d’oro”.

I due elementi, Sogno e Infanzia, si comporranno nella storia del visivo, e nella sensibilità del Modernismo,³⁵⁸ dando luogo ad una mescolanza esplosiva che vedrà

³⁵⁷ Faeti, Antonio, *Guardare le figure*, op. cit., pag 212.

nella ricerca e nella produzione artistica dei surrealisti una manifestazione ricca di profondità inedite, uno spazio nuovo che, alla luce della psicoanalisi, potrà esplorare e interpretare esiti pittorici e poetici dove, come nell'opera di Mirò e di Brauner per esempio, l'infanzia assurge simbolicamente a perenne stagione dell'uomo.



Il giornalino della domenica, Anno II, n 28

Antonio Rubino, Autoritratto

Liberty, illustrazione italiana del Novecento, infanzia, sogno, perversione e deformazione del segno, crudeltà ed eleganza, sono indizi che si prestano per indagare anche i libri di Antonio Rubino, invenzioni d'infanzia e segni che i bambini, a partire dal Corriere dei piccoli, di cui Rubino è collaboratore fin dalla sua fondazione in poi, ameranno moltissimo.

Il segno di Rubino, il ricciolo e l'arabesco costruiscono un mondo che è "bambino" perché complica e insieme gode della vertigine misteriosa di un territorio mobile, dove le regole non valgono più, o non sempre, o forse non tutte, in cui

³⁵⁸ Simon Wilson, autore dell'articolo "Decadent and modern" nella rivista inglese *Illustration*, n. 14, 2007, colloca l'artista secondo queste coordinate: "...Beardsley established the basic style of pure line defining uncluttered masses of black and white beautifully balanced against each other that was to remain the basis of his art all in life. It is this aspect of his art – its flatness, the importance of pattern and structure and its radical simplification and stylization of form; in other words, its abstraction – as well as his highly original approach to subject matter, that particularly gives him his place in the early history of Modernism. However, from time to time he yielded to an urge to create a very different effect in composition that were ornate, elaborated, and fantastic. (...) Beardsley was both Decadent and Modern".

l'assurdo è la dimensione nobile del gioco, del possibile, dell'imprevisto, la gioia della risata che tutto scompiglia e tutto sovverte, l'invito a montare su una giostra antipedagogica e centrifuga che ha tutte le blandizie dell'eleganza raffinata, del tocco sapientissimo di un narratore autentico, la solidità della letteratura, le ali del sentire bambino.

Sugli sfondi delle illustrazioni di Rubino, vere e proprie scene teatrali, sfila una galleria di personaggi e tipi che posseggono la leggerezza di maschere, abilità circensi e se sono insieme marionette, burattini, ballerini, sono sempre profondamente e autenticamente prima di tutto bambini, e come tutti i bambini sono sono "senza cuore".³⁵⁹

Il Puer è il vero narratore, il beffardo inventore di questo universo: "come Peter Pan, Rubino guarda la realtà con l'impartecipe perfidia dell'occhio infantile".³⁶⁰

Eroina dell'antipedagogica invenzione di Rubino, Viperetta prefigura una nuova epoca di personaggi infantili, alle prese con esplorazioni celesti e terrestri.

La protagonista, femmina, per noi assurge a icona, e la troviamo, nella sua modernità,³⁶¹ in perfetta compagnia con tante bambine di carta successive, spesso venute da lontano come Pippi Calzelunghe³⁶² e Mafalda,³⁶³ fino alla Bambina Filosofica,³⁶⁴ nichilista contemporanea di fattezze infantili creata da Vanna Vinci.

³⁵⁹ Cfr. Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, Mondadori, Milano, 2003.

³⁶⁰ Faeti, Antonio, *Guardare le figure*, op. cit., pagg. 212 e seguenti.

³⁶¹ Cfr. Calvino, Italo, prefazione a Rubino, Antonio, *Viperetta*, E.Elle, Trieste, 1993 "Tanto che viene da stupirsi che la sua fortuna non sia stata molto maggiore, e da chiedersi se non sia un libro fatto per essere letto oggi più che alla data in cui uscì (1919)".

³⁶² Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 2009.

³⁶³ Quino, *Tutto Mafalda*, Magazzini Salani, Milano, 2009. Sarebbe interessante sapere se Domenico Modugno conosceva questa bambina tutta italiana quando cantava (nel 1955): "Perché da ogni riccio/lei tira un capriccio,/la donna riccia non la voglio no./Perché da ogni riccio/lei tira un capriccio,/la donna riccia non la voglio no./La donna riccia non la voglio no".

³⁶⁴ Vinci, Vanna, *La Bambina Filosofica*, Kappa edizioni, Bologna, 2004; Cfr. anche: *Alchimie*, Giannino Stoppani editore, Bologna, 2006.



Antonio Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975

“Enfant terrible”, imparentata elettivamente con Little Nemo, *Viperetta* è la protagonista di una vicenda lunare, surreale, onirica ed esistenziale, che

assume via via la forma tipica del viaggio di una giovane persona
alla conquista di sé stessa.³⁶⁵

La lezione di Faeti, non riassumibile né semplificabile, ma presente in filigrana in tutta la presente ricerca, ha alcune cifre fondamentali, parole chiave che divengono strumento per guardare le figure e per guardare oltre le figure: prima di tutto, operazione metodologica inaugurata con *Guardare le figure*, l'interdisciplinarietà coniugata con l'ottica pedagogica, uno sguardo indagatore che intreccia, attraverso l'iconografia, l'antropologia, la storia sociale (la scuola francese *Les Annales* direbbe anche " storia delle mentalità e dell'immaginario"), il cinema, il fumetto e la pittura, con il mondo dell'editoria per l'infanzia, l'ideologia, la didattica, aprendo, nella marginale penombra cui la materia era sempre stata relegata, benefici ed

³⁶⁵ Calvino, Italo nell'introduzione di Rubino, Antonio, *Viperetta*, op. cit.

illuminanti squarci di senso, che collocano i testi nella fitta rete di relazione in cui vivono con altri testi.

Il già citato valore pedagogico dell'Inattuale, come da lezione bertiniana, è un'altra cifra ermeneutica centrale per Faeti, come l'attenzione per l'anelito antipedagogico e sovversivo che unisce i bambini al carnevale e la piazza alla satira; l'ascolto attento per i segni e i sogni dell'immaginario collettivo indaga i temi della memoria di infanzia, della metafora d'infanzia e degli archetipi dell'immaginario³⁶⁶; in particolare in quelle figure dello spirito che vedono il Puer³⁶⁷ a combattere strenuamente e per sempre con il Senex, in un duello (infernale) che rimarrà necessariamente e saggiamente sospeso. La componente tanatologica, il grande tema del binomio fra Morte e Infanzia, è una delle coloriture esistenziali che la letteratura per l'infanzia, come Faeti ha sottolineato, ha esplorato. Il magistero di Faeti, attraverso diversi e non lineari percorsi ermeneutici, dalla fiaba in poi, mette in evidenza la profonda vocazione letteraria, antropologica e immaginifica che lega gli angeli³⁶⁸ (anghelos=ambasciatore), gli ambasciatori di altri mondi, i bambini, ai morti.³⁶⁹

³⁶⁶ Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Edizioni Dedalo, Bari, 1972.

³⁶⁷ Il riferimento è alla scuola jungiana, ad opere come: von Franz, Marie-Louise, *L'eterno fanciullo. L'archetipo del puer aeternus*, Red Edizioni, Como, 1995; nell'accezione di polo della costellazione: cfr. Hillman, James, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano, 1999.

³⁶⁸ Marchetti, Laura, *Il fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio, Palermo, 1996; Villette, Jeanne, *L'ange dans l'art d'Occident du XIIe au XVIe siècles: France, Italie, Flandre, Allemagne*, H. Laurens, Paris, 1940.

³⁶⁹ Faeti, Antonio, *Il piccolo cavaliere Aklin*, postfazione a Saint-Exupéry, Antoine, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano, 1994.

SE FOSSI SICURA DI DOVER
CONDIVIDERE L'IMMORTALITÀ
CON CERTA GENTE, PREFERIREI
UN OBLIO IN CAMERE
SEPARATE.



Vanna Vinci, *La bambina filosofica*, Kappa edizioni, Bologna, 2004

Lo sguardo del critico è dunque sguardo indiziario e indagatore, uno sguardo che non si sofferma solo sui segni ma percepisce atmosfere, e da parentele di senso trae nuove prospettive.

Uno sguardo che è soprattutto “punto di vista” perchè

Solo chi possiede un punto di vista può dirci qualcosa sul mondo³⁷⁰

Contributi fondamentali di Faeti sono molti volumi ma anche seminari, incontri e lezioni pubbliche, tenuti in contesti diversi, sempre volti a scoprire nelle figure echi e riflessi, sentieri nascosti da seguire, segnaletiche ammiccanti di percorsi inconsueti, alfabeti predisposti per animi desiderosi di avventurarsi nelle iconosfere del fiabesco, del racconto, dell’immaginario d’infanzia.

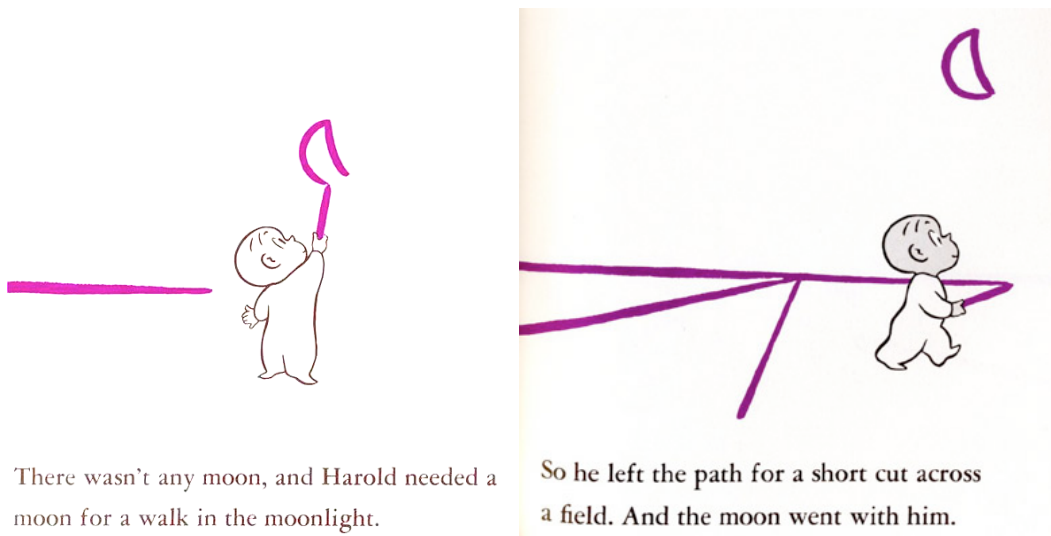
Come scrive Giorgia Grilli:

il mondo, nelle figure (e non deve sembrare una tautologia perché, anzi, è il succo programmatico del discorso), è sempre un ‘mondo rappresentato’, è sempre il mondo in un certo modo osservato e

³⁷⁰ Grilli, Giorgia “Guardare (oltre) le figure” introduzione a Faeti, Antonio, *Specchi e riflessi. Nuove letture per altre immagini*, op. cit.

capito, non è il mondo in sé (se mai esso è esistito, per l'uomo), ma è un mondo umano, interpretato, immerso nel significato.³⁷¹

Il punto di vista, dichiarato, forte di una presa di coscienza, consapevole e responsabile della propria parzialità, non semplifica ma, dichiarando coordinate e riferimenti, propone geografie percorribili e contestabili, proposte opinabili e discutibili, problemi e chiavi interpretative piuttosto che soluzioni. È la mano del disegnatore, la penna del narratore, la proposta del critico.



Crockett Johnson, *Harold and the purple Crayon*, Harper Collins, 1955

Quello che troviamo in ogni segno e in ogni “disegno” umano è un esercizio inventivo e al contempo gnoseologico, un tirocinio di osservazione e trascrizione che è sempre interpretazione, e che nel proporre una prospettiva propone “un mondo strappato alla sua indecifrabilità e dotato di senso, di un senso”,³⁷² uno dei possibili percorsi di senso.

³⁷¹ *Ivi.*

³⁷² *Ibidem.*

Lo sguardo infatti è sempre anche un esercizio che accoglie la pluralità, la molteplicità, pur essendo una delle mille possibili esplorazioni del labirinto, una delle non-soluzioni che fanno parte della intera esperienza umana.

La conquista dello sguardo è un processo complesso, che esige una educazione, un tirocinio, un oblio e una riscoperta, il confronto con il nuovo e la memoria di ciò che si conosce con altri sensi. Antonio Faeti cita spesso a questo proposito Georges Sadoul, il grande critico cinematografico, il cui motto era, parafrasato: Impariamo a vedere, solo così riavremo la vista.³⁷³

Lo sguardo di cui parla Faeti, come apparato di costruzione di senso, è apparentabile alla questione di cui scrive John Berger, nel suo saggio (divenuto poi celebre) che esce oltremania nel medesimo anno 1972: *Way of seeing*³⁷⁴, il cui titolo è tradotto in italiano con *Questione di sguardi*³⁷⁵. La coincidenza delle date di pubblicazione di questo e del saggio italiano sulle figure, secondo la lezione faetiana, ci sembra configurare e disporre un interessante affinità fra le riflessioni dei due autori.

Il contributo originale di Berger in questo saggio si iscrive nell'attenzione per i meccanismi della visione e la riflessione sui modi con cui si crea lo sguardo e sul rapporto fra visione, arte e parola. Il sottotitolo della versione italiana chiarisce che si tratta di *Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*.

Scriva Berger nell'incipit del volumetto:

Il vedere viene prima delle parole. Il bambino guarda e riconosce prima di essere in grado di parlare.

Il vedere, tuttavia, viene prima delle parole anche in un altro senso. È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda; quel mondo può essere spiegato a parole, ma le parole non possono annullare il fatto che ne siamo circondati. Il rapporto fra ciò che vediamo e ciò che sappiamo non è mai definito una volta per tutte. Ogni sera *vediamo* tramontare il Sole. *Sappiamo*

³⁷³ Cfr. Sadoul, Georges, *Storia del cinema*, Einaudi, Torino, 1955.

³⁷⁴ Berger, John, *Questione di sguardi*, op. cit.

che la Terra se ne allontana ruotando su se stessa. Eppure saperlo, saperselo spiegare, è sempre leggermente inadeguato rispetto a ciò che vediamo. Questo scarto ineludibile tra parola e visione è stato illustrato dal pittore surrealista Magritte in un dipinto intitolato *La chiave dei sogni*.³⁷⁶



La chiave dei sogni, Renè Magritte (1898-1967)

Le parole sono la sostanza con cui Faeti e Berger, entrambi pittori, scrittori e critici dispongono le loro proposte ermeneutiche sul vedere; la parola è strumento di verifica, l'ipotiposi³⁷⁷ ne è una delle strategie testuali.

L'invito al vedere come conquista di una collocazione di senso nel mondo si sviluppa, nell'opera di Berger, come una riflessione sull'arte del passato e sulla trasformazione, riprendendo il discorso inaugurato da Walter Benjamin³⁷⁸, che l'arte ha subito con i nuovi mezzi di riproduzione tecnica.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Cfr. Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2002. "Ipotiposi o descrizione...è il porre "davanti agli occhi, in evidenza appunto, l'oggetto della comunicazione, mettendone in luce particolari caratteristiche, per concentrare su di esso l'immaginazione". Pag. 240.

³⁷⁸ Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Per la prima volta nella storia, le immagini d'arte sono diventate effimere, ubiquie, inconsistenti, disponibili, senza valore, libere. Esse ci circondano nello stesso modo in cui ci circonda un linguaggio. Hanno fatto il loro ingresso nel convenzionale corso della vita e su di esso non hanno, di per sé, più alcun potere.(...) Con l'uso, il nuovo linguaggio delle immagini conferirebbe un potere di tipo nuovo. Servendocene, potremmo cominciare a definire più precisamente le nostre esperienze in aree nelle quali le parole sono inadeguate. (Il vedere viene prima delle parole.) Non solo la nostra esperienza personale, ma anche la fondamentale esperienza storica del nostro rapporto con il passato: vale a dire l'esperienza dello sforzo di dare significato alle nostre vite, del tentativo di capire la storia di cui possiamo diventare gli agenti attivi. L'arte del passato non esiste più nelle forme in cui esisteva un tempo. La sua autorità si è persa. Al suo posto vi è il linguaggio delle immagini. Ciò che conta ora è chi usa questo linguaggio e a quali fini. (...) Ecco perché – ed il solo perché – l'arte del passato nel suo insieme è divenuta oggi una questione politica.³⁷⁹

Nella cornice di queste osservazioni, le questioni sulle immagini per l'infanzia assumono ulteriori sfaccettature: si potrebbe quasi ipotizzare che, nello spazio limitato e marginale, in un certo modo anche protetto, del libro per ragazzi le arti visive trovino una libertà privilegiata. Una zona quasi franca che permette di sviluppare percorsi di senso, narrativi e figurativi insieme, in grado di dialogare con la memoria dell'immaginario collettivo, e di proporre immagini di alto pregio espressivo; sostenuta dal contesto formale dell'albo illustrato, dove il lettore ideale è come sempre e ancora di più un "lector in fabula", perché legge con occhi prima che con le orecchie, o prima della scuola.

L'analisi delle immagini per l'infanzia avviene per Faeti su più piani, che insieme costituiscono un anti-metodo per una educazione plurale: c'è il livello di analisi tecnico-stilistica; la lettura degli stili nella relazione con la Storia dell'arte e della

³⁷⁹ Berger, John, *Questione di sguardi*, op. cit., pag. 35.

figurazione; la comparazione fra modelli e istanze che entrano in relazione, la decifrazione di tracce più o meno nascoste; una dimensione simbolica in cui si ricostruiscono parentele e ambiti comuni; una lettura delle atmosfere, capace di svelare contesti ampi della cultura cui quelle immagini appartengono o alludono; c'è anche, fortissima, una dimensione che esiste pienamente solo nelle parole: una sorta di tradimento attuato e perpetrato ai danni delle figure non per espropriarle di identità o ineffabili qualità, ma per restituirle ad altri sensi, per rispondere alla necessità umana di dire del mondo, all'atto di attribuire il nome alle cose per interiorizzarle e disporle in un sistema di pensiero.³⁸⁰

Per spiegare questa componente, che potremmo chiamare provocatoriamente contro-iconica, dell'educazione allo sguardo, una componente che di immagini si nutre per svilupparsi nel campo dall'ampio orizzonte della fabulazione è utile riferirci ad un evento che riguarda la biografia di Antonio Faeti.

Si tratta dell'esperienza che il piccolo Faeti bambino fa, con i suoi coetanei dell'istituto dei ciechi Cavazza, quando, durante le proiezioni cinematografiche deve rendere, con parole, il senso di immagini in movimento, che può compiutamente descrivere, ma solamente re-inventandole, tra-ducendole in altro linguaggio, ricreando con esse il proprio sguardo³⁸¹.

Ecco come Giorgia Grilli commenta questa operazione, a proposito delle parole:

[Esse] possono consentire il passaggio da ciò che in senso stretto colpisce l'occhio all'elaborazione di un metaforico significato, il passaggio dal segno al sogno in esso contenuto, a qualcosa che

³⁸⁰ Questa necessità nasce nell'infanzia, prestissimo, attraverso l'atto deittico, vedi Cabrejo-Parra, Evelio, "Lingua, letteratura e costruzione di sé" in Zoughebi, Henriette, *La letteratura dall'Alfabeto*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2004. "Nell'atto di nominare, si vede come sia necessario un lavoro psichico a due: il bambino mostra, e l'adulto nomina la cosa alla quale il bambino fa riferimento. L'atto di mostrare introduce, ugualmente, tutta la simbologia umana: poiché l'atto deittico opera una segmentazione simbolica del mondo oggettivo, l'oggetto mostrato viene automaticamente localizzato e separato da tutti gli altri oggetti che lo circondano. L'essere umano comincia ad agire sul mondo senza toccarlo." Pag. 47.

³⁸¹ Cfr. Faeti, Antonio, *Specchi e riflessi*, cit.; l'esperienza viene anche ricordata in alcune pagine autobiografiche presenti nei volumi: Faeti, Antonio, *L'estate del lianto*, Topipittori, Milano, 2009; Faeti, Antonio, *Bologna. I portici raccontano*, Minerva, Bologna, 2009.

anche loro potessero capire, a quel tipo, cioè, speciale di visione che proprio grazie ai ciechi, nei miti, abbiamo appreso essere essenziale: la visione interiore, ulteriore, quella che va oltre, propriamente, le figure.³⁸²

Parafrasando Georges Sadoul, altrove, e in diverse occasioni pubbliche, Faeti ha detto che un po' ciechi lo siamo tutti, perchè solo chi sa vedere vede davvero.

Al Caffè delle Visioni

Antonio Faeti presiede, dal 1998, la giuria del BolognaRagazzi Award, che la Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, il più importante appuntamento mondiale dell'editoria per ragazzi, attribuisce ogni anno alle migliori pubblicazioni, in particolare a quelle meritevoli ed eccellenti dal punto di vista visivo.

Nell'annuale occasione della Fiera di Bologna, nello spazio del Caffè degli Illustratori, un salotto letterario dedicato alle culture internazionali dell'albo, il professore incontra il pubblico internazionale e introduce e presenta i libri, alla presenza degli artisti e degli editori premiati.

I suoi interventi in queste appuntamenti hanno la corposità di lezioni critiche, e si rivelano capaci di proporre ermeneutiche che provocano nuove visioni e di indurre i lettori del pubblico internazionale, che si avvalgono della traduzione e della proiezione di illustrazioni su uno schermo, a guardare le figure in maniera inedita e spesso sorprendente.

Si tratta di percorsi perlopiù visivi, sostenuti dalla proiezione delle pagine dei libri premiati, che evidenziano chiavi di lettura e filiazioni culturali, mettendo in relazione testi apparentemente lontani per tracciare coordinate possibili nella geografia degli immaginari e della cultura internazionale d'infanzia.

Gli incontri sono anche l'occasione di confronto con gli autori durante i quali accadono a volte alchimie dello spirito e riconoscimenti reciproci, basati

³⁸² Grilli, Giorgia, introduzione a Faeti, Antonio, *Specchi e riflessi*, op. cit.

sull'appartenenza ad universi comuni, trasversali, culturali e iconografici, mitici e geografici, cinematografici e musicali.

I riferimenti che sostengono questi universi sono differenziati: si va dal Sottomarino Giallo di Einz Edelman (che fu anche giurato per il Braw!) all'arcimboldismo rinascimentale italiano, cifra di tanta composizione illustrativa; dal segno di Töpffer alla *Fantasia*³⁸³ sinestetica Disneyana.

Sul tavolo rotondo del Caffè si avvicinano idealmente tomi e testi che appartengono alle sfere e culture più varie, da *Praga Magica*³⁸⁴ di Angelo Maria Ripellino allo *Stupore Infantile*³⁸⁵ di Elemire Zolla, da George Orwell a Marshall McLuhan, e artisti e figure solo in apparenza lontane come Renoir e i muralisti messicani Orozco e Rivera, Max Ernst a Edward Hopper, Magritte e la Pop Art, Guillaume Duprat e Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre e Claude Levi-Strauss, Pinocchio e Charles Nodier. I fili intrecciano trame, costruiscono e riscoprono relazioni che collegano le presenze di Madame Bovary e di Don Chisciotte con il cappotto di Gogol, le teorie di Propp e del presidente Mao, Robinson Crusoe e Picasso, il poema persiano Rub'ayyat e Quentin Blake.

A proposito di *El libro negro de los colores*³⁸⁶ (il libro nero dei colori), libro venezuelano con testo in Braille, premiato con il premio New Horizon (per i paesi emergenti) nel 2007, la riflessione di Faeti sulla sinestesia prese corpo in queste osservazioni:

Osservando questo libro, dopo la parte dedicata al senso del tatto, che dalle dita si trasforma in un concetto visivo, è chiaro che questo libro richiede un approccio filosofico. Ci sono infatti molte questioni non risolte. Fin dal bellissimo titolo pieno di poesia, che fa dire: ma i colori sono neri? Il già citato Renoir diceva d'altronde che il nero è il re dei colori. Il rapporto pedagogico che il

³⁸³ Disney, Walt, *Fantasia*, 84', 1940.

³⁸⁴ Ripellino, Angelo Maria, *Praga magica*, Einaudi, Torino, 2005.

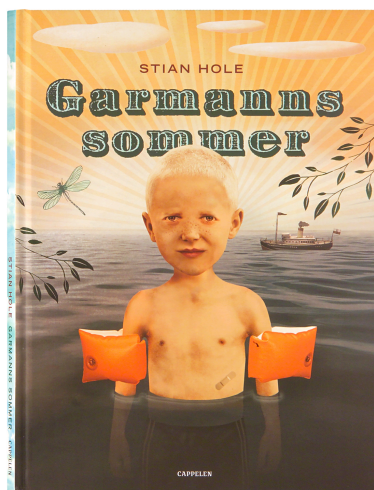
³⁸⁵ Zolla, Elémire, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano, 1994.

³⁸⁶ Cottin, Menena e Faria, Rosana, *El libro negro de los colores*, Ediciones Tecolote, San Miguel Chapultepec, Mexico, 2007.

giovanissimo lettore può istaurare con questo libro è chiaramente indicato dal libro stesso, le presenze sono colori, attraverso il tatto giungono alla mente differenziazioni colorate. Si sa che è possibile, grazie a ricerche importanti, per esempio quelle del grande collega Mario Brusatin che ha studiato i rapporti di tutti i nostri sensi con i colori, o anche all'artista francese Ives Klein, che negli anni Sessanta lavorava quasi solo con il blu. Del resto il sottomarino giallo temeva che i colori sparissero, come cantavano anche i Beatles.

Vale forse la pena di ricordare che, quando, nel 2007, il Braw per la sezione Fiction fu assegnato all'albo norvegese *Garmanns Sommer*,³⁸⁷ in uno dei rarissimi articoli che la stampa italiana dedica ai libri per bambini, Roberto Denti, storico libraio per ragazzi e scrittore (che più tardi confessò di non aver mai avuto accesso diretto al testo, pertanto di non conoscerlo) affermò a gran voce che la Fiera aveva premiato una storia “crudele”.

FICTION
THE WINNER
FICTION
THE WINNER



Stian Hole, *Garmanns sommer*, Cappelen Forlag, Oslo, 2006

Probabilmente impressionato dalla novità dello stile di Stian Hole, artista raffinato che compone, con sapiente tecnica mista, immagini che combinano

³⁸⁷ Hole, Stian, *Garmanns sommer*, Cappelen Forlag, Oslo, 2006.

suggerzioni fiabesche e decorative con la fotografia e l'immagine digitale, in tavole non prive di una malinconia nordica che ben conosce e si adatta a quella infantile,³⁸⁸ Denti non aveva forse colto la cifra potentemente pedagogica e poetica di quel libro, che narra l'ultima estate prima dell'inizio della scuola elementare, e dunque farfalle nello stomaco e apertura all'ignota avventura che tutti possono ritrovare nella propria memoria infantile.

Responsabile, solo in parte, del *misunderstanding*, fu forse proprio la dirompente novità iconografica del testo.

La dentiera delle tre zie, ingrandita dall'acqua del bicchiere, era forse sembrata troppo cruda, mentre le tre, ad una lettura dell'albo, rappresentano una meravigliosa declinazione del ruolo degli aiutanti magici, fondamentale nel copione fiabesco, come teorizzato da Vladimir Propp.³⁸⁹



Stian Hole, Garmanns sommer, Cappelens Forlag, Oslo, 2006

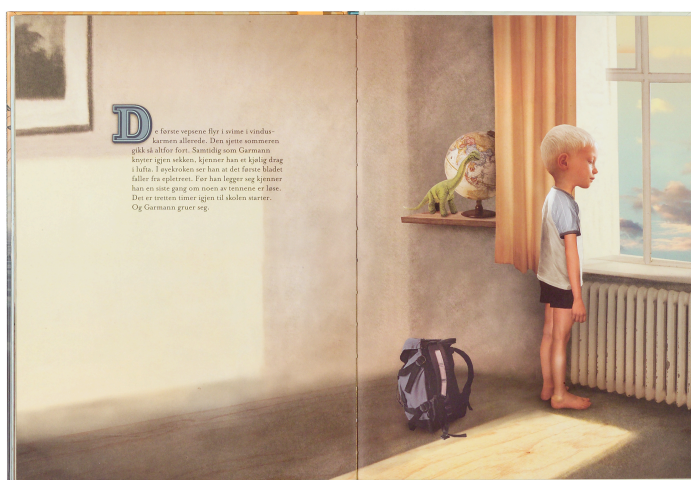
Elementi che Faeti seppe indicare, con precisione assoluta, alla platea dell'incontro al Caffè degli Illustratori, per concludere con una lettura illuminante:

³⁸⁸ Grilli, Giorgia, "L'infanzia malinconica" in Aa.Vv., *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001.

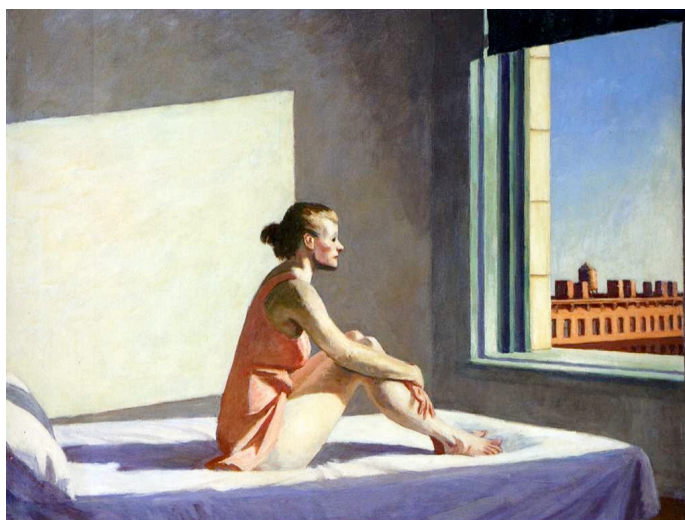
³⁸⁹ Propp, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

Vorrei proporre una lettura dell'immagine finale, quella che conclude il libro di Stian Hole. Abbiamo il tipico spostamento dei grandi pittori innovativi, nei manieristi italiani, così come in Velasquez: il coraggio di tenere vuota gran parte della proposta visiva. Il bambino è davanti alla finestra, è già diverso da quello che era prima, si apre davanti a lui una trasformazione, un paesaggio aurorale, colorato con termini alla Hopper, in questa splendida prospettiva di interni. Lo zainetto per la scuola è pronto, ci sono i simboli del sapere, Darwin, e il mappamondo.

Ora il bambino ha il coraggio di andare verso il futuro. Concepisco come happy-end solo questi. Gli altri, con caramelle, miele, altri criteri dolcificanti, non mi interessano affatto. È il vecchio - puoi farcela ragazzo - di tantissime culture, dal west a tante scuole di campagna. Credo che questa immagine diventerà una icona, positiva, lieta, coraggiosa e per fortuna anche bene augurante.



Stian Hole, *Garmanns sommer*, Cappelens Forlag, Oslo, 2006



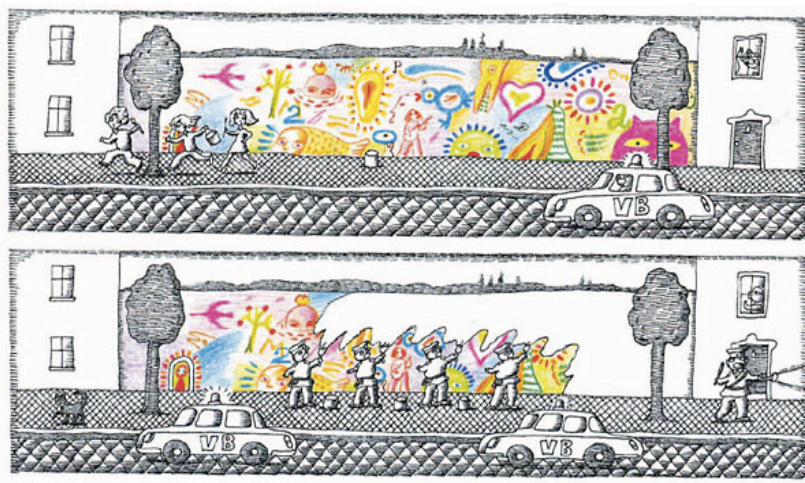
Edward Hopper, Morning sun, 1952

Il Premio BRAW Non Fiction nell'anno successivo, nel 2008 fu attribuito a *Il muro*³⁹⁰ (The Wall) di Peter Sis, una sorta di graphic novel autobiografica per ragazzi, un picturebook declinato in molti livelli diversi di lettura, perfettamente combinati e funzionanti, che narra la formazione dell'artista, nato a Praga e cresciuto oltre la cortina di ferro. Durante l'incontro rituale al Caffè ci fu l'occasione per sottolineare l'importanza complessiva della dimensione civile dell'arte e della letteratura. Così Faeti:

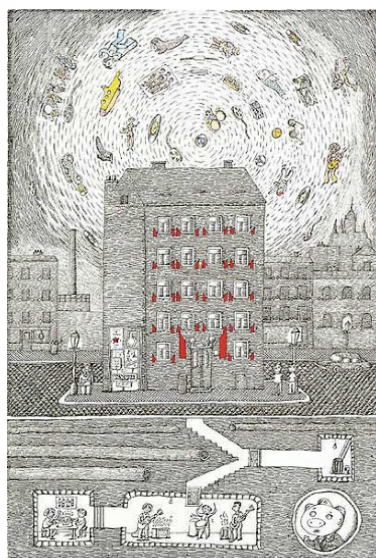
Cosa fa di così unico Peter Sis da aver meritato questo importante premio? Mette i sogni di un bambino all'interno del terrificante dolore di una atroce dittatura. Riesce con la sua meravigliosa grafia limpida e con questo capolavoro della struttura tipografica per impaginazione, per soluzione, a mettere la forma e la narrazione al servizio dell'impossibile perché, mentre si sono sempre raccontate le sofferenze dei resistenti, degli eroi, contro le dittature, si è quasi sempre taciuto su quello che le dittature creano di terribile, di orrendo, così come Orwell ci ha insegnato, cioè l'uccisione sistematica dei sogni dei bambini. La resistenza del bambino

³⁹⁰ Sis, Peter, *Il muro*, cit. (I edizione Peter Sis, The Wall, Farrar & Giroux, New York, 2007)

protagonista è una resistenza di sogno. La dimensione grafica gli serve per combattere.



Peter Sis, *Il muro*, Rizzoli, Milano, 2008

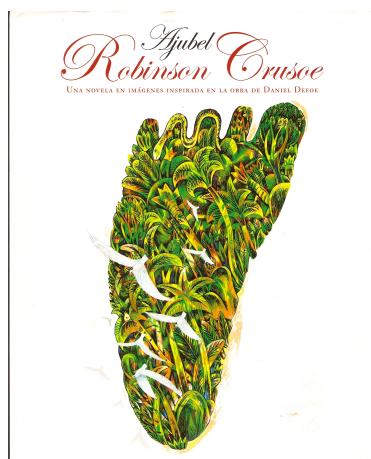


Peter Sis, *Il muro*, Rizzoli, Milano, 2008

Nel 2009 il premio Fiction viene attribuito ad un picturebook senza parole, a metà fra romanzo e albo, un libro che riesce ad essere compiutamente e magistralmente tutte e due le cose: il *Robinson Crusoe*³⁹¹ di Ajubel.

³⁹¹ Ajubel, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, Valencia, 2008.

Pubblicato dalla casa editrice catalana Media Vaca, da molti anni impegnata in una ricerca di altissimo livello nell'ambito del libro illustrato, questo Robinson è una esperienza di lettura davvero rara per qualità ed efficacia comunicativa, che la giuria internazionale presieduta da Faeti riconosce immediatamente.³⁹²



Ajubel, Robinson Crusoe, Media Vaca, Valencia, 2008

È un romanzo di immagini, da leggere con gli occhi, possiede e mantiene il respiro ampio dell'albo, il tempo di percezione che vede in ogni doppia pagina una unità narrativa, e al tempo stesso è una grande poesia visiva dedicata all'icona del naufrago e alla metafora di ogni uomo, che ne scaturisce naturalmente. I grandi temi come lo stupore, la conoscenza e la scoperta della dicibilità, e l'esigenza di raccontare il mondo e dargli realtà attraverso nomi e segni, sono...

³⁹² La giuria era composta anche da Cristina Paterlini (direttrice della Biblioteca Europea di Roma) e Leonard S. Marcus. Il critico americano, intervistato qualche settimana dopo la Fiera a New York, presso Casa Italiana, Zerilli-Marimò, Dipartimento di Studi di Italianistica della New York University, (24 west 12th street, NY 10011) parla così di questo Robinson: "it was a very exciting book when I saw it for the judging of the Ragazzi price, on the first day. It stood out first of all because most of the books that were presented for the award were in the traditional picturebook format, whereas this is a much more substantial book and it's a visual retelling of a classic work of English fiction: Robinson Crusoe. As I looked at it, I found that I wanted to keep looking at it and it has dynamic quality to the style of illustration and he manages without any words to tell a complex story and it seems to me that it struck the right balance between style in art and development of characters so that you become involved with the characters and the problems they are grappling with, they are on the island by themselves trying to survive. It was a new way of telling a very familiar story".

Ecco come Faeti discute il tema del libro senza parole, dell'universo che confluisce in ogni interpretazione nuova di un classico, del passaggio che può avvenire, in più direzioni, fra la dimensione iconica e quella narrativa, fra le figure e il libro:

In che cosa consiste l'assoluta eccezionalità di questo libro? Nel fatto che attraverso un procedimento che possiamo con molta semplificazione definire aggregativo, l'artista è riuscito a condensare in questo territorio, così noto da un punto di vista iconografico, una storia della pittura, piena di colte citazioni che vanno dai muralistas messicani, da Rocco e la sua scuola, da Diego Rivera a certi momenti della Pop Art, non solo americana, come koinè complessiva di un mondo. Ma la cosa che sorprende è vedere che invece lo stile dell'autore attraverso tutti questi insiemi di citazioni, di provocazioni, dentro questa imagerie così complicata, resta sconcertante. Ci potrebbe essere, e ci deve essere, un dubbio, di tipo pedagogico e non estetico perché dal punto di vista estetico questo è un libro che non suggerisce dubbi, suggerisce applausi, è una cosa molto diversa!, ma dal punto di vista pedagogico il dubbio sorge, ed è quello relativo al fatto che non ci sono parole e quindi si potrebbe dire che in un'epoca come la nostra, piena di urli, piena di chiasso, piena di orrori ma vuota di parole, il libro presentasse anche una sua quota di pericolo. Ci si può rifare in questo caso a quel grande filosofo cinese, spesso citato dal presidente Mao, il quale diceva che un'immagine vale mille parole. Però bisogna conoscere quelle parole. E allora certamente qui il valore pedagogico è talmente alto da rovesciare i dubbi, perché qualunque bambino vedrà questo capolavoro della visione sarà indotto inevitabilmente a immergersi nella dimensione libraria che è quella da cui in origine scaturisce Robinson. Curioso com'era di tutto, uomo già dentro la modernità, forse addirittura la post-modernità, Defoe prendeva spunto dalle notizie di naufragio che leggeva sulle gazzette per elaborare capolavori. Si dà il caso che

Robinson sia l'opera letteraria che nella storia dell'umanità ha avuto più rifacimenti: le famose "robinsonades" per i francesi, "robinsonaden" per i tedeschi o "robinsonnate", perché ce ne sono molte anche in italiano (io per esempio possiedo un "Robinson miagolè", in cui Robinson è un gatto, e non è un libro recente, è un libro di tanti anni fa). Allora io fra le "robinsonades" metterei anche questa; nel senso che qui io vedo, oltre che un corredo illustrativo, un impianto ermeneutico, che ci induce a riflettere su cosa fosse poi veramente la vita di questo uomo sull'isola.

Le immagini del Robinson di Ajubel raccontano anche questo, la dicibilità, la visibilità del mondo e la necessità dell'uomo non solo di vedere ma di vedere consapevolmente, di mettere alla prova lo sguardo e la parola per interrogarsi sul senso della propria esistenza.

I temi di questo libro, sopravvivenza e memoria, disegno e scrittura, conoscenza e racconto, sono binomi centrali per tutta la presente ricerca.

I custodi dell'immaginazione

Even timeless books,
however, are books of their time.

Leonard S. Marcus, *Minders of make believe*

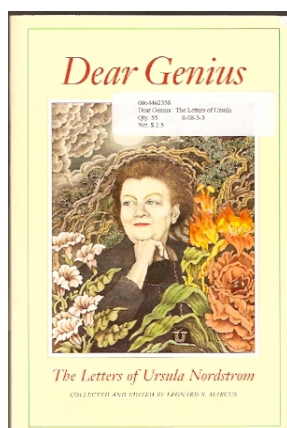
Leonard S. Marcus, considerato il più grande critico e storico contemporaneo della letteratura per l'infanzia americana, ha dedicato un recente corposo saggio ad una disanima storica sullo sviluppo dell'editoria per l'infanzia in America negli ultimi tre secoli.

Marcus ha una laurea in poesia all'università di Yale e attualmente insegna alla New York University. È autore di molti saggi e pubblicazioni dedicati a diversi protagonisti e temi della storia della letteratura per l'infanzia americana. È l'autore

della biografia di Margaret Wise Brown,³⁹³ celebre autrice di capolavori poetici come *Goodnight Moon*³⁹⁴ e *The runaway bunny*.³⁹⁵

Marcus ha curato la raccolta delle lettere di Ursula Nordstrom, leggendaria figura di editor che ha “allevato” una scuderia di autori del calibro di Maurice Sendak in una grande stagione editoriale di nuovi libri per bambini.

*Dear genius*³⁹⁶ questo il titolo del pregevole volume che raccoglie le lettere della mitica editor, ha il fascino di un viaggio nelle officine dei libri, dove gli strumenti sono la passione, la fiducia nella letteratura e, soprattutto, la potenza della parola.



Leonard. S. Marcus, *Dear Genius. The letters of Ursula Nordstrom*, Harpercollinspublishers, 1998

Questa raccolta di lettere restituisce il ritratto di una donna dalla forte personalità, dal guizzo ironico e tagliente e dalla grande tempra intellettuale, e invita ad immaginare l’atmosfera in cui sono nati tanti libri per bambini dei grandi autori contemporanei.

L’operazione di Marcus ricorda un volume *I libri degli altri*³⁹⁷ di Einaudi (mentre scriviamo si può trovare solo nel mercato antiquario) che raccoglie le lettere di Calvino editore e che offre un’affaccio suggestivo sulla bellezza del backstage di una

³⁹³ Marcus, Leonard , *Margaret Wise Brown. Awakened by the moon*, Harper Collins, New York, 1999.

³⁹⁴ Wise Brown, Margaret e Hurd, Clement, *Goodnight Moon*, Harpertrophy, New York, 1977.

³⁹⁵ Wise Brown, Margaret, Hurd, Clement, *The runaway bunny*, Harper Collins, New York, 2006.

³⁹⁶ Marcus, Leonard. S., *Dear Genius. The letters of Ursula Nordstrom*, Harpercollinspublishers, 1998.

³⁹⁷ Calvino, Italo, *I libri degli altri*, Einaudi, Torino, 1991.

gloriosa stagione editoriale, dietro le quinte del mondo dei libri, dove si scopre che speculari ai lettori stanno questi autori collettivi, scrittori, editor, artigiani del libro, senza la cui passione e lavoro i libri non esisterebbero.

Marcus ha dedicato diversi lavori critici alla evoluzione e alla storia all'albo illustrato, a partire dal lavoro storico sulla collana dei Golden Books fino alla raccolta di conversazioni sull'arte del picturebook *Ways of telling*³⁹⁸, e ai volumi *A Caldecott celebration*³⁹⁹ dedicati ai libri insigniti del prestigioso premio dei bibliotecari americani, il marchio di qualità del picturebook americano fin dal 1938.

Fra le sue più recenti pubblicazioni (mentre scriviamo è in corso di stampa un suo volume di conversazioni con autori, sullo humour nei libri per bambini) è il saggio storico *Minders of Make believe*⁴⁰⁰, un testo per noi particolarmente interessante sia per alcuni assunti di base sia per il suo approccio metodologico, sempre attento a legare la letteratura alla Storia.

Scrive Leonard Marcus:

Anche i libri senza tempo, tuttavia, sono libri del loro tempo. (...) I libri per bambini possono avere significato così poco per gli storici di passate generazioni proprio perchè quegli stessi libri contavano così tanto per i bambini. Incastonati com'erano, in modo evidente, nelle vite intime dei più giovani, pochi studiosi hanno ritenuto di dover guardare più a fondo o si sono chiesti che cosa quei libri potessero significare in quanto artefatti commerciali e culturali, per non dire in quanto opere di letteratura e d'arte.⁴⁰¹

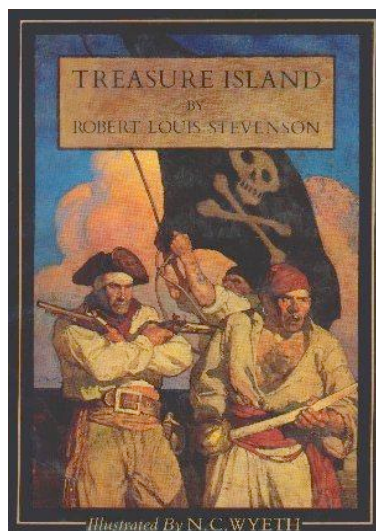
³⁹⁸ Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op. cit.

³⁹⁹ Marcus, Leonard S., *A Caldecott celebration*, op. cit.

⁴⁰⁰ Marcus, Leonard S., *Minders of make believe. Idealist, entrepreneurs, and shaping of american children's literature*, Houghton Mifflin company, Boston, New York, 2008.

⁴⁰¹ *Ibidem*: "Even timeless books, however, are books of their time. If it took historians some long while to realize this about children's literature, it was perhaps due to the abstracted circumstances in which they, like most people, had first met the books in their own lives: if not the safe haven of a library children's room, then in dimly lit bedtime encounters shared with a parent or during daydream hours of reading alone while others, supposedly happier children played outdoors. Children's books may well have mattered so little to historians of past generation precisely because the books mattered so much to children. With their place firmly fixed in the foreground of young's people intimate lives, few scholars thought to look further or to ask what the book might possibly means as commercial or cultural artifacts, much less as works of literature and art." Pag. X (traduzione Giorgia Grilli).

Il saggio si intitola *Minders of make-believe* e il titolo merita il tempo di alcune considerazioni: letteralmente potremmo tradurre con “I custodi dell’immaginazione”.



Robert Louis Stevenson, L'isola del tesoro. illustrata da N. C. Wyeth, 1911; Long John Silver, pirata-mentore, Jim Awkins e il pappagallo

Ma le parole scelte da Marcus, volutamente, hanno connotazioni e sfumature che nella traduzione sono difficili da rendere nella loro complessità.

Minders, come lo stesso Marcus ci ha spiegato nel corso dell' intervista realizzata a New York, è un termine che ha un significato ambivalente, significa custodi ma anche guardiani; implica una responsabilità e un compito, una autorevolezza, ma anche un autorità; sancisce un ruolo di difesa ma anche di preclusione, un ruolo che è non è necessariamente caratterizzato da benevolenza, ma anche da sorveglianza di foucoltiana memoria.⁴⁰²

You can be a minder who is caring but you can also be a minder who is punitive, almost like the jailer, the person in charge of the jail, the one who enforces the rules. There's a double edge to it. And that was the double edge that I wanted to imply because the

⁴⁰² Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976.

people who have made the choices over the years about which books should be published for children, or available to children, have done so with a wide range of models, so with the concern for the child's well being and best interest other really more than suppressed which they considered dangerous. The minder can be the one who limits the child's freedom or the one who encourages and promotes freedom for the child. These are the two sides of it.⁴⁰³

L'ambivalenza di questo ruolo, ambivalenza sempre presente nella figura dell'educatore, è esemplificata dall'osservazione di un fatto storico, cioè la creazione dei primi settori per ragazzi nelle biblioteche pubbliche.

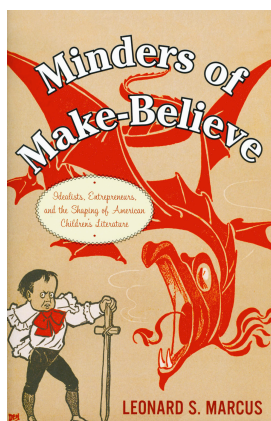
It is illustrated in the fact that around 19th hundreds public libraries in Usa began to have special rooms devoted to children's books and there were really two reasons why these rooms were created: one was to have a place where children could find the best books that were available; the other reason was that children would be kept away from the literature, that was found elsewhere in the library, that the minders found would be harmful to them or damaging to them. It was an effort both to censor their experience with books and also to nourish the experience with book, those were two different models.⁴⁰⁴

Questi primi settori nacquero dunque forse più con l'obiettivo di precludere ai piccoli lettori libri considerati non consoni, e tenerli quindi lontani da scaffali pericolosi, che con la nobile idea di offrire loro spazi e letture dedicati e pensati per loro.

⁴⁰³ Intervista, op. cit.

⁴⁰⁴ *Ibidem.*

I custodi, o guardiani, del libro per ragazzi, quelli che scelgono le letture infantili, controllano una facoltà che comprende la lettura, ma che ha un senso ampio e suggestivo, che riguarda la costruzione dell'immaginario.



Leonard S. Marcus, *Minders of Make believe: Idealists, Entrepreneurs, and the Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin Harcourt, NY, 2008

“Make-believe” è una espressione idiomatica. Nel dizionario Ragazzini, Zanichelli appare come sostantivo con la traduzione di “finzione, sembianza”; come verbo significa “fingere, far mostra”; l’esempio riguarda la finzione ludica: “the children make-believe they were indians”, i bambini fingevano di essere (giocavano agli) indiani.⁴⁰⁵ Il verbo corrispondente, nella forma esortativa “let’s make believe”, o “let’s play make-believe” equivale al nostro “facciamo finta che” o “facciamo che

⁴⁰⁵In *Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, compare come forma sostantivata: “believing in things that you want to believe because they are easy or exciting but they are not real. L’esempio: “The ideal of a perfectly fair society is just make-believe” (così assomiglia all’utopia! Oppure all’illusione); ancora “he lives in a world of make-believe” (un mondo tutto suo, diremmo noi). Ma attenzione: lo stesso dizionario, alla voce utopia: “the idea of a perfect society in which everyone works well with each other and is happy” (di nuovo l’idea di una società perfetta, quindi l’immaginazione di una condizione desiderabile, peraltro il primo passo per la realizzazione.) Questo appare interessante se pensiamo al valore pedagogico dell’utopia, fondante nelle riflessioni di Bertin: Contini, Mariagrazia e Bertin, Giovanni Maria, *L’educazione alla progettualità esistenziale*, Armando, Roma, 2004; allora ci troviamo davanti la cifra pedagogica del fare i libri, la cifra esistenziale dell’immaginazione; la responsabilità nel proporre atlanti di possibilità, cataloghi di destini possibili, alle generazioni che devono immaginare, e costruire, la loro esistenza futura.

eravamo”. L’espressione, come il nostro imperfetto di gioco⁴⁰⁶, è l’ideale traghetto per spostarsi nell’altrove fantastico dell’immaginazione.

“Make-believe” è dunque l’immaginazione, nelle sue accezioni diverse di luogo dove si creano e percorrono altri mondi, dove si inventano possibilità e narrazioni.

È il luogo ideale che noi chiamiamo “immaginario” e che definisce al contempo la facoltà stessa dell’immaginare, quella che Novalis, e Rodari con lui, chiamerebbero una “Fantastica”.⁴⁰⁷



Michelle Knudsen, Kevin Hawkes, Un leone in biblioteca, Nord-Sud, Milano, 2007

Il “make-believe” come inteso nel libro di Marcus è anche lo spazio di incontro con i libri e con i racconti del mondo, uno spazio da custodire e uno spazio dove agisce un potere educativo e censorio, che influenza l’educazione tramite la difesa, e la presa di responsabilità, del diritto al gioco, allo svago, alla lettura.

Chi sono dunque i custodi, o guardiani di questo spazio speciale, lo spazio del “facciamo finta che”, dell’inventare nuove ipotesi e progettare mondi e destini possibili, dove soffia la brezza profumata dell’utopia?

⁴⁰⁶La corretta traduzione di make-believe, in questa accezione, è il nostro imperfetto onirico o di gioco “facciamo che eravamo”; “ho sognato che ero”.

⁴⁰⁷Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*, op. cit.

Sono certamente adulti che si impegnano a produrre, diffondere e scegliere anche i libri per bambini. I responsabili dunque di un meccanismo fondante della trasmissione della cultura e della conoscenza, quel riporre nei libri “sogni e speranze per le generazioni future” che permette la continuazione della tradizione e della scintilla creativa necessarie all’uomo per la propria storia, trasmettendo attraverso libri all’apparenza semplici “messages forged at the crossroads of commerce and culture”⁴⁰⁸ - messaggi prodotti sulla soglia fra mercato e cultura.

Marcus suggerisce che attraverso l’incontro con editori, autori e illustratori, librai, bibliotecari possiamo cercare di rintracciare il filo di una storia poco raccontata, poco visibile, ma decisiva per l’educazione e la cultura delle nuove generazioni.

To understand the thoughts and actions of the people responsible for the creation and dissemination of children’s books is to glimpse the inner machinery of one of literate society’s primary means of self-renewal.⁴⁰⁹

Leonard S. Marcus ricostruisce il contorto percorso di questo filo, seguendo l’evoluzione della storia dell’editoria per l’infanzia americana negli ultimi tre secoli.

Noi, sull’esempio illustre di Marcus, rivolgiamo l’attenzione ad alcuni dei *Minders* contemporanei, editori, autori, critici, librai, bibliotecari con cui possiamo dialogare non soltanto per rintracciare e dar voce alle energie che creano, distribuiscono e scelgono i libri destinati ai bambini, ma anche perchè esse possono certamente aiutarci nel nostro obiettivo di capire meglio cosa sono gli albi illustrati, come si usano e quali siano le loro specificità.

⁴⁰⁸ Leonard, Marcus S., *Minders of make believe*, op. cit., pag XI.

⁴⁰⁹ *Ivi.*



Claude Ponti, *Pétronille et ses 120 petits*, Ecole de Loisirs, Paris, 1990

Pare infatti che la riflessione sul picturebook abiti quello spazio fra libro e lettore che possiamo immaginare come una catena ininterrotta di mani, e occhi e pensieri, che portano alla creazione di un picturebook e al suo incontro con il lettore. Il picturebook è, come l'opera cinematografica, opera collettiva. In quanto prodotto destinato non ai suoi primi consumatori, vive passaggi ulteriori prima di incontrare i suoi lettori: i librai, i bibliotecari, gli educatori, i genitori, scelgono e definiscono i libri per bambini, secondo una serie di competenze complementari che dipendono in parte dal mercato, in parte dalle culture della letteratura per l'infanzia e dell'albo in specifico, e che poggiano su una più o meno implicita o consapevole presenza di un ideale estetico, pedagogico, etico, culturale tout court.

I mestieri del picturebook

Noi abbiamo bisogno di editori coraggiosi che sappiano far cultura, allontanarsi da quel terribile spazio che domina tutti, riferito tutto al mercato, agli agenti, alle classifiche, alle vetrine. Senza ricerca la letteratura per l'infanzia si perde, più che quella degli adulti, perchè i bambini sono presenze eternamente nuove, ogni bambino è un'aurora, ogni bambino, come diceva il nostro grandissimo poeta Pascoli, è un piccolo dio, un fanciullino che guarda gli dei. Se gli si danno sempre le stesse cose questa percezione si atrofizza. Abbiamo bisogno di editori che aiutano il nuovo e di giovani coraggiosi che facciano ricerca.

Antonio Faeti

Crediamo sia particolarmente interessante guardare alle esperienze della piccola editoria indipendente, perché negli ultimi anni è soprattutto in questo contesto, anche nella scena internazionale, che si vedono spazi speciali di apertura e di ricerca davvero originali e coraggiosi sulle potenzialità del libro illustrato per ragazzi come medium contemporaneo dotato di sue specificità comunicative.⁴¹⁰



Hoberman M., A. Emberley M., Tu leggi a me, io leggo a te. Piccolissime storie da leggere insieme, Mondadori, Milano, 2003

⁴¹⁰ Sull'importanza e le responsabilità dell'editore cfr. André, Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Esistono, nell'ambito editoriale, modalità diverse per organizzare il lavoro, e il pensiero, volto alla pubblicazione di un libro illustrato. L'editore può scegliere un testo di un autore e affidarlo ad un illustratore, scegliere il grafico che confezionerà il tutto e, in pochi ed economici passaggi, produrre un libro che è frutto di incontri solo potenziali, che avvengono nel corpo del libro, con risultati forse soddisfacenti, forse forzati quando non c'è stato un incontro di sensibilità affini.

Esiste un sistema diverso di lavorare, e non liquidabile con una decina di telefonate, poiché richiede una quantità enorme di scambi e contatti fra tutte le parti in questione. Alla base di questa prassi è l'idea che fra chi scrive e chi illustra il rapporto debba essere significativo. E che, garante di tale rapporto – cioè in grado di valutarlo, renderlo possibile, sorvegliarlo e, attraverso le proprie scelte e competenze, mediarlo – sia l'editore. A chi edita, inoltre, spetta la scelta della terza componente fondamentale del processo: quella del grafico, la persona a cui tocca il compito di comporre parole e immagini in un insieme dove le cuciture scompaiano, per dare luogo a una unicità organica e funzionante. Non è raro che il grafico sia lo stesso illustratore, che, spesso, possiede studi ed esperienze specifici in questo campo e sa “vedere” subito la pagina, ha una visione sensibile e intelligente che gli consente di progettare con molta coerenza rispetto al testo e alle immagini. Ottenere questo risultato di perfetta omogeneità è difficile, e ogni volta per ragioni diverse e imprevedibili, poiché ogni libro è, davvero, una cosa a sé. E, in questo senso, impone scelte sempre diverse.⁴¹¹

A scrivere così è Giovanna Zoboli, scrittrice, editor e fondatrice, insieme a Paolo Canton nel 2004 della casa editrice Topipittori.

Negli articoli comparsi sulla rivista *Infanzia* in un numero monografico dedicato alla lettura 0-6, sotto il titolo collettivo di *Il mestiere di editore*, quattro piccoli

⁴¹¹ Zoboli, Giovanna, *La vera storia dei Topipittori*, sul sito www.topipittori.it

editori indipendenti di libri per bambini, fra cui anche Topipittori, sono stati invitati ad offrire riflessioni e pensieri sulle culture del libro illustrato per l'infanzia e sulla cura necessaria per produrre questa cultura.

Giovanna Zoboli, in questo contesto ha richiamato esplicitamente, come ha fatto nei corsi da lei condotti presso l'Accademia Drosselmeier a Bologna, dedicati al picturebook, la lezione di Italo Calvino.

Zoboli, nel descrivere la poetica editoriale di Topipittori ha messo in relazione “il problema dell'esattezza di Calvino”,⁴¹² la riflessione sulla peste che sembra colpire le immagini e il linguaggio contemporanei, con la decisione di mettersi quindi a “fare i libri” illustrati, in un certo modo.

La riflessione sulle ragioni del nostro lavoro si è imposta in modo (altrettanto) spontaneo, quando via via ci si è resa chiara la ricaduta collettiva che, in un lavoro come il nostro, scelte individuali possono avere, poiché sappiamo che un libro, una volta prodotto, esce dal cerchio “domestico” della casa che lo edita, per quanto sia piccola, per incontrare un gran numero di persone. Nel nostro caso bambini. Credo che, a livello profondo, sia stata la preoccupazione per l'epidemia di cui parla Calvino a spingerci verso il lavoro di editori: quella malattia che falcia i linguaggi, rendendo la realtà un miraggio informe perché privo di significato. Il compito che ci poniamo nel nostro lavoro, infatti, è quello dell'esattezza. Intendendo come esattezza tutta quella messa a fuoco della “necessità interna” che sempre dovrebbero avere le parole e le immagini, per non precipitare nella mancanza di senso a cui una forma casuale, approssimativa, astratta le destina.

Viene da pensare ai numeri che si registrano nel mercato contemporaneo dei libri per bambini, in particolare nella fascia prescolare: a questi numeri, grandi in

⁴¹² Questo il titolo del contributo di Zoboli in Zoboli, Giovanna; Orecchio, Fausta; Passarelli, Della; Corraini, Marzia in “Il mestiere di editore”, *Infanzia*, n.2, numero monografico a cura di Emma Beseghi e Milena Bernardi, 2009.

relazione ad altre fasce editoriali, corrisponde un abbassamento della qualità e della varietà dei libri la cui vendita viene agevolata dalla grande distribuzione. Questa approssimazione e banalizzazione, osservabile nell'offerta di un prodotto culturale importante come il libro per bambini, esprime una precisa delega educativa che lascia al mercato, al supermercato, alle grandi multinazionali, ai grandi gruppi distributivi la responsabilità di formare e crescere l'immaginazione dei nuovi consumatori, elettori, cittadini, lettori (forse) di domani.

Cosa può fare l'editore in questo contesto?

Un editore, in questo senso, può fare, concretamente, molto, assumendosi ogni giorno la responsabilità delle proprie scelte. Con ciò, fra l'altro, osservando la salutare idea che il contesto in cui si opera non giustifica in alcun modo il peso di decisioni che sono sempre la coscienza e la competenza individuali a determinare. Far sì che la vita dei bambini sia accompagnata e nutrita di storie ben fatte e ben pensate, cioè ben scritte e ben disegnate, e da una pratica della lettura come produzione di senso, è una responsabilità che, semplicemente, non si può delegare a una idea auto-assolutoria di mercato. Farlo significa venir meno al patto di fiducia tra le generazioni, con tutto ciò che ne consegue.⁴¹³

Patto di fiducia a cui fa riferimento anche Fausta Orecchio, della casa editrice Orecchio Acerbo (il nome è ispirato ad uno scritto di Gianni Rodari,⁴¹⁴ dove

⁴¹³ Zoboli, Giovanna, *Ibidem*.

⁴¹⁴ In Rodari, Gianni, *I cinque libri*, Einaudi, Torino, 2005: "Un giorno sul diretto Capranica-Viterbo/vidi salire un uomo con un orecchio acerbo./Non era tanto giovane, anzi era maturato,/tutto, tranne l'orecchio, che acerbo era restato./Cambiai subito posto per essergli vicino/e poter osservare il fenomeno per benino./"Signore, - gli dissi - dunque lei ha una certa età:/di quell'orecchio verde che cosa se ne fa" ?/Rispose gentilmente: " Dica pure che son vecchio. Di giovane mi è rimasto soltanto quest'orecchio./È un orecchio bambino, mi serve per capire/le cose che i grandi non stanno mai a sentire:/ascolto quel che dicono gli alberi, gli uccelli,/le nuvole che passano, i sassi, i ruscelli,/capisco anche i bambini quando dicono cose/che a un orecchio maturo sembrano misteriose."/Così disse il signore con un orecchio acerbo/quel giorno sul diretto Capranica - Viterbo."

l'orecchio acerbo è “un orecchio bambino”) nella sua osservazione, dal gusto amaro, sul legame fra mercato editoriale e rispetto delle nuove generazioni:

Al tempo stesso ci siamo resi conto che è tutto vero: in libreria, per avere successo, bisogna essere banali, avere molti soldi e, soprattutto, considerare i bambini come qualsiasi altro oggetto di mercato. Ma ora quella scommessa non ci interessa più. I bambini, i ragazzi, sono quello che c'interessa. La loro solitudine, la loro curiosità, il loro mondo, così diverso dal nostro. Un mondo dove il fasullo non può esistere. Un mondo dove ogni cosa è possibile, dove i sogni – o gli incubi – diventano realtà. Dove tutto avviene ora e qui ed è tutto vero. Un mondo terribilmente fragile.⁴¹⁵

A parlare così è un'editor di uno dei marchi più originali e innovativi della editoria illustrata recente in Italia, nato come studio grafico nel 2001, fondato e diretto da Fausta Orecchio e Simone Tonucci ed evolutosi in seguito come casa editrice, fortemente improntato ad una ricerca innovativa nell'ambito del libro illustrato, per quanto riguarda la concezione, confezione, la novità letteraria e visiva la “destinazione” del libro illustrato.

Scriva Fausta Orecchio, sugli inizi:

La pubblicazione del nostro primo libro, nel dicembre 2001, è stata un po' una scommessa: volevamo dar vita a una casa editrice contraddicendo le regole del mercato. Volevamo spostare il punto di vista, cercare un'altra prospettiva. Eravamo convinti – e lo siamo ancora – che non esiste la letteratura per ragazzi e quella per gli adulti. E che ai bambini si può, e si deve, parlare di tutto. Che non esiste “La Storia”, ma le storie, e che queste possono aiutare grandi e piccoli a capire la realtà in cui viviamo. Le storie che abbiamo pubblicato sono tutte al condizionale, tutte giocano su una

⁴¹⁵ Orecchio, Fausta, in “Il mestiere di editore”, *Infanzia*, op. cit.

possibilità. Che accadrebbe se il terribile lupo di Cappuccetto Rosso fosse in realtà innamorato di lei? Se nella nostra città si aprisse all'improvviso un grande buco terribilmente vorace? Se fosse una perfida strega a salvare un bambino che ha una stella gialla cucita sulla giacca? E se Pinocchio dicesse solo la verità in un mondo in cui la prima regola è mentire? Questi “se” hanno guidato le nostre scelte e, insieme, la convinzione che non siano solo le parole a poter raccontare. In ogni libro ci siamo divertiti a leggere la storia disegnata dal testo e quella raccontata dai disegni e abbiamo provato a creare la nostra musica facendoli suonare insieme.⁴¹⁶

Alla vocazione pedagogica, o anti-pedagogica, intellettuale e “politica” della casa editrice romana, corrisponde anche uno strumento che Orecchio Acerbo ha copiato dal mercato farmaceutico, cioè il foglietto informativo, detto comunemente “bugiardino”.

Ogni libro di Orecchio Acerbo è scrupolosamente accompagnato dal foglietto illustrativo, con le avvertenze sull'uso, la composizione e la posologia del libro illustrato. Riportiamo qui solo due delle voci delle voci, tutte esilaranti:

Categoria farmaceutica

Libri per ragazzi che non recano danno agli adulti / libri per adulti che non recano danno ai ragazzi.

Indicazioni terapeutiche

Stati di grave bulimia televisiva. Sindrome acuta di insufficienza immaginatoria. Distonia o rimbacillimento da abuso di videogiochi. Irritazioni cellulari da SMS. Coadiuvante nel trattamento delle dipendenze da psicofamiliari (anfemammine, erononnine, coccaziine ecc.). Intolleranze alimentate razziali, politiche, religiose ecc.). Elettroencefalodramma da iperattività. Squilibri emotivi connessi a stress per mancanza di mancanze. Stati

⁴¹⁶ *Ivi.*

apatici da eccesso di conformismo. Danni nel campo visivo.
Abbassamento della soglia di solidarietà.

La ricerca di Orecchio Acerbo si svolge sul terreno del corpo del libro:

In principio avevamo deciso di fare libri tutti dello stesso formato, a organetto, lunghi un metro. Dopo poco tempo ci siamo convinti che ogni storia debba trovare il suo formato, la sua carta, la sua confezione, la sua grafica, le sue illustrazioni. Un libro si legge con il cervello, ma anche con il cuore, con le mani, con gli occhi. Gli occhi riflettono in un duplice senso: riflettono la realtà, come in uno specchio, e, al tempo stesso, dagli occhi parte una riflessione, un pensiero. Imparare a riconoscere ciò che è bello è una possibilità in più di spegnere il brutto.⁴¹⁷

La bellezza, l'arte contemporanea, la cura per occasioni, luoghi e pubblicazioni di ricerca estetica, sul libro e sull'immagine, sono al centro del lavoro di un marchio editoriale molto riconoscibile e apprezzato in Italia e nel mondo, nato 35 anni fa: Corraini, Arte Contemporanea e Edizioni è la raffinata sigla mantovana che ristampa, nel suo pregevolissimo catalogo, anche tutte le opere di Bruno Munari. Il rapporto con Bruno Munari è una vera e densa amicizia con i fondatori Marzia e Maurizio Corraini, nata in occasione di una sua mostra tenuta alla galleria mantovana nel 1975.

Nata come galleria d'arte, Corraini è oggi editore, spazio espositivo di mostre, centro propulsore di laboratori ed eventi, editore di una rivista (o due), una realtà complessa e sfaccettata. Marzia Corraini, laureata in pedagogia, è anche nel comitato organizzatore e ideatore di Festivaletteratura di Mantova, un evento unico nel suo genere, che ha segnato la nascita di una esperienza nuova in Italia, ispirata ad un formula consueta nei paesi anglosassoni (Mantova si ispira all'evento di Hay-on-Wye, nel Galles) capace di portare e coinvolgere migliaia di persone ogni anno nella città dei Gonzaga. In questa occasione si radunano persone disposte a prenotare e

⁴¹⁷ Orecchio, Fausta, *Ibidem*.

pagare un biglietto per sentir parlare di letteratura, scrittura e incontrare gli autori, o assistere alle performances teatrali, e di scegliere in una calendario di appuntamenti dove all'infanzia è dedicata una sezione speciale con incontri, laboratori, animazioni.

Scriva Marzia Corraini:

La consapevolezza che leggere è un piacere fin dall'inizio e che quando si prova questo piacere lo si porta avanti per sempre, è un'esperienza importante da trasmettere ai bambini. Crediamo che se riuscissimo a dar loro stimoli tali che potessero conoscere il piacere attraverso il libro, vi troverebbero sicuramente anche conoscenza, vivrebbero meglio e, a nostro parere, sarebbero anche molto più liberi, poiché conoscenza significa anche libertà di scegliere⁴¹⁸.

Una esperienza editoriale ancora totalmente diversa, nell'ambito dell'editoria ragazzi, è Sinnos, casa editrice, cooperativa sociale e studio grafico, con sede a Roma. Nata nel 1990 come cooperativa sociale attiva nel carcere di Rebibbia, oggi Sinnos pubblica con scelte editoriali che hanno alcune parole chiave, che spiccano nella presentazione del catalogo sul sito:

INTERCULTURA, tante LINGUE diverse, DIRITTI, educazione al RISPETTO dell'altro e dell'AMBIENTE che ci circonda, attenzione ai fenomeni dell'EMARGINAZIONE, coloratissimi ALBI illustrati, ROMANZI, storie, racconti SAGGI. Sono queste le parole chiave che caratterizzano le nostre scelte editoriali, rivolte soprattutto ai bambini e ai ragazzi, ma con alcuni SEGNI dedicati agli adulti e ai "giovani adulti" perché non perdano l'abitudine di PENSARE e di OSSERVARE CRITICAMENTE il mondo intorno a noi...(sic)

⁴¹⁸ Corraini, Marzia, "Giochi d'artista" in "Il mestiere di editore", *Infanzia*, op. cit.

In questa piccolissima carrellata di volti di editori per ragazzi vogliamo includere alcune delle persone straordinarie incontrate sulla scena dell'editoria internazionale.

Klaus Flugge, storico fondatore della casa editrice inglese Andersen Press, che pubblica David McKee, Tony Ross, Max Velthuijs, Ralph Steadman, Quentin Blake, Jeanne Willis, Emma Chichester Clark, Satoshi Kitamura, Anthony Brown (il celebre autore cui molte ricerche pedagogiche fanno riferimento, che è stato proclamato, mentre scriviamo Children's Laureate 2009) è un signore dal forte accento tedesco e i capelli bianchi, con occhi azzurri vivissimi e un gran senso dell'amicizia e della memoria. Klaus Flugge nelle occasioni di festa indossa sempre sulla giacca una spilla che ritrae l'elefante Elmer⁴¹⁹, creatura fortunatissima del suo amico e autore David McKee.

La storia di Klaus Flugge, il fondatore di una esperienza editoriale di gran pregio, in particolare per quel che riguarda il picturebook (ma anche la narrativa) che ora è parte del grande gruppo Randomhouse, è una vicenda biografica e professionale di grande fascino, che lo ha visto sfollato, bambino tedesco in tempo di guerra e di povertà, poi magazziniere, libraio, infine editore indipendente.

Racconta Flugge

Da bambino ho vissuto situazioni difficili. Ho avuto l'infanzia triste di ogni bambino in tempo di guerra. Non avevamo libri, ricordo solo *Il conte di Montecristo*, senza illustrazioni, che lessi e rilessi molte volte, e una fiaba del '500 che amavo moltissimo, credo il titolo fosse *The rain on the fox*, con il personaggio di una volpe tremenda che mi piaceva tanto. Forse faccio libri per bambini proprio per questa ragione, perché da bambino io non ne ho avuti⁴²⁰

Giovane emigrante in America più tardi, a partire dal magazzino di una libreria, Flugge comincia la sua avventurosa vita fra i libri, che lo porterà negli anni a

⁴¹⁹ McKee, David, *Elmer l'elefante variopinto*, Mondadori, Milano, 1995.

⁴²⁰ Terrusi, Marcella, "Andersen Press. La casa inglese dei libri per ragazzi compie trent'anni", *Andersen. Il mondo dei libri per ragazzi*, aprile 2006.

frequentare Leo Lionni, Eric Carle, ad incontrare Rosellina Archinto nel soggiorno americano (negli anni '50). In Usa diventerà editor, e poi nel 1976, tornato in Europa, a Londra, il fondatore di una sua casa editrice indipendente che porta il nome del grande narratore danese.

La sua casa editrice si configura come occasione di incontro e relazione fra autori, illustratori, editor, un nucleo di amici e intellettuali che hanno scelto di dedicarsi ai libri per bambini. A chi gli domanda quale sia il segreto del suo fiuto editoriale e del suo successo, Flugge risponde che crede sia questione di istinto, una combinazione di attenzione per il mercato e gusto personale. I testi per lui sono importanti come le illustrazioni. Flugge non ama albi che propongono atteggiamenti dogmatici o pedantemente pedagogici, ma cerca, e pubblica, da sempre storie che hanno il senso dell'umorismo e leggerezza, storie attraenti e giocose che possono realmente piacere ai bambini e che infatti girano il mondo e sono adorate dai piccoli lettori, fino a divenire delle icone.

Se si guarda al mondo editoriale si vedono sempre libri in viaggio, valige, lingue diverse, tecnologie che agevolano i legami che connettono luoghi e persone lontane nel mondo, visioni che si intrecciano, figure che provengono da visioni personali e collettive. Gli incontri avvengono spesso nei grandi eventi internazionali. Con Gita Wolf ci siamo incontrate alla grande fiera di Francoforte⁴²¹. Gita è indiana, ma da giovane ha vissuto per dieci anni in Germania, dove ha intrapreso una carriera accademica nell'ambito delle letterature comparate. Nel 1994, presa la decisione di tornare nel suo paese, sceglie di fondare una casa editrice, Tara Publishing, per fare "libri in maniera creativa, non accademica". Presto, attraverso l'incontro con due soci, la casa editrice assume la fisionomia singolare che ha oggi: un collettivo di artisti, un gruppo creativo in cui convergono esperienze professionali, culturali, esistenziali. Un organismo vivente capace di ospitare e connettere molte voci, visioni, background e personalità, nell'obiettivo comune del libro.

⁴²¹ La fiera del libro di Francoforte, Frankfurter Buchmesse, è la più importante fiera annuale dell'editoria mondiale. www.buchmesse.de

I libri di Tara Books, che collezionano importanti riconoscimenti internazionali⁴²² sono frutto di ricerca e lavoro raffinatissimo, e sono ricchi di una eterogeneità di stili e visioni: fra gli autori ci sono pittori della tradizione gond, grandi narratori visivi cresciuti dipingendo le storie tribali sui pavimenti e sui muri di villaggi remoti, artisti spesso analfabeti che sono stati invitati a confrontarsi con lo spazio per loro sconosciuto della pagina di un libro; fra gli autori di Tara c'è anche la nota poetessa Anushka Ravishankar, una sorta di Dr. Seuss o Gianni Rodari indiana; ci sono artisti contemporanei, docenti universitari e giovani pittori tribali. I libri di Tara, la stampa, la legatura, le pagine e anche la carta vengono fatti a mano, da un gruppo di artigiani capitanati da Mister A. La grafica principale del gruppo lavora disegnando i libri da Londra. Tara Books è una esperienza editoriale, politica, sociale, artistica.

Gita Wolf, intervistata in occasione di una mostra che si è tenuta a Bologna, racconta così perché ha deciso di pubblicare (e di scrivere) libri illustrati per bambini:

Io mi sono innamorata della lettura da piccola e così è stata una conseguenza naturale interessarmi ai libri per l'infanzia. I picturebooks in particolare hanno quella potenza unica che scaturisce dalla combinazione del linguaggio visivo con quello verbale. I libri per bambini sono per me, appassionata da sempre di arte e letteratura, la possibilità di narrare in un modo che mi è profondamente congeniale.⁴²³

Alla domanda cosa significhi essere oggi creatori, editori e promotori di quel “complesso oggetto culturale” che è il libro per bambini:

Essere editori, nell'accezione più alta del termine, significa produrre cultura. Sciaguratamente, quantità indecenti di denaro

⁴²² Fra cui il Braw New Horizon della Fiera di Bologna nel 2008 per *The night life of trees*, successivamente pubblicato in Italia: Wolf, Gita e Rao, Sirish, illustrazioni di Shyam, Bhajju; Bai, Durga e Urveti, Ram Singh, *La vita segreta degli alberi*, Salani, Milano, 2008.

⁴²³ Cfr. Terrusi, Marcella, “Punti di vista. Intervista a Gita Wolf” in *Un autobus con la proboscide. Libri indiani per bambini e ragazzi*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 2008.

stanno trasformando oggi l'industria editoriale nella mercificazione della cultura. Il tipo di cultura che confluisce in un libro, in particolare in un testo visivo, è un impasto complesso di narrazione, arte, convinzioni politiche e idee, combinato con il lavoro pratico di quanti hanno creato quel libro. Il libro è un'opera collettiva, con tutto il respiro che questa espressione contiene. Nel caso dei nostri libri, stampati e rilegati a mano con il lavoro e l'impegno di più di dodici persone, formate e specializzate, si tratta anche di un progetto sociale. Non credo ci sia un ideale "lettore bambino", né un "adulto lettore", i bambini sono individui singoli, come gli adulti. L'unica cosa da tenere a mente è che il libro deve sempre comunicare.⁴²⁴

Il primo libro Tara Books che fu pubblicato in Italia è *Il libro della giungla a Londra*⁴²⁵. Il titolo rivela già la finezza dell'operazione che sta dietro a questo volume. In questo caso infatti, al contrario di quanto accaduto per l'inglese Kipling che raccontò l'India, è un giovanissimo artista indiano, partito da un villaggio Gond, che racconta, attraverso la sua arte ("il mio solo linguaggio") il suo viaggio a Londra, dove si è recato per decorare un ristorante indiano. Le narrazioni orali di Bajjhu Shyam, attraverso un lavoro di scrittura collettiva, sono stati scritti da Sirish e Gita, e compongono uno dei più begli esempi di diario di viaggio, una opportunità di esplorare lo sguardo del viaggiatore, la nostalgia, il mescolarsi del vocabolario e dei simboli, il cambio di prospettiva possibile, l'avventura dello spaesamento.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Wolf, Gita e Rao, Sirish, ill. di Shyam, Bhajju, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano, 2004.

Gli artisti raccontano

As an artist, one has to recognize what is that
children recognize.

Helen Oxenbury

I creatori di picturebook, il più delle volte autori globali, sono artisti spesso poliedrici, che frequentano (anche per necessità, soprattutto in Italia) i diversi ambienti dove nascono i linguaggi visivi. Essi sono autori che, nell'albo, riescono a narrare in poche pagine una storia che lascia aperti i sentieri della rilettura, dell'osservazione minuziosa, e seminano in quelle pagine una sostanza poetica e piacevole, a volte anche misteriosa o perturbante, che spinge il bambino, il lettore, ad aprire quel libro ancora ed ancora.

Gli illustratori "adatti", davvero ricchi di una rilevante propensione per lavorare pensando ai bambini piccoli (...) pongono tutti lo stesso problema di decifrazione. Sono molto colti, molto chiari, molto densi di notizie visive, molto capaci di raccontare, molto padroni di un riconoscibilissimo stile. Questa loro capacità di condensazione e di racconto si collega con esigenze propriamente narrative che, oggi, pongono un serio problema, quando si pensa ai testi da proporre ai bambini piccoli. Si deve essere molto bravi per creare una storia che sia storia davvero, pur essendo molto breve.⁴²⁶

Riferimenti per parlare del lavoro di alcuni fra i meritevoli di questi creatori si trovano in occasioni come conferenze pubbliche o interviste, più raramente scritti, in Italia articoli o cataloghi di mostre di illustrazione. All'estero esistono documentari su queste spesso affascinanti figure (BBC Inglese), in Italia segnaliamo il documentario di Elisabetta Lodoli su Chiara Carrer.⁴²⁷ Questi creatori hanno molto

⁴²⁶ Grazia Gotti, Tiziana Roversi, Silvana Sola, Giampaola Tartarini (a cura di) *Album illustrato, autori collane personaggi*, Giannino Stoppani edizioni, Bologna, 1998.

⁴²⁷ Lodoli, Betta, *Papervision*, 26', 2006.

da dire, sulla propria poetica, sul proprio mestiere (in Italia bistrattato, come emerge dagli incontri annuali organizzati dall'Associazione Illustratori alla Fiera di Bologna dal titolo Professione Illustratore) e sulla forma specifica dell'albo.

Ecco perché ci rivolgiamo ad alcuni di loro, per capire meglio quale sia il lavoro dell'illustratore, o del narratore per immagini.

Il primo che interroghiamo, autore che ha scritto moltissimo sulle varie questioni e culture del picturebook, è Maurice Sendak.

Alla domanda sulla funzione delle illustrazioni e sul lavoro dell'illustratore Sendak risponde così :

It's simply decoration or it's an expansion of the text. It's your version of the text as an illustrator, it's your interpretation. It's why you are an active partner in the books and not a mere echo of the author. To be an illustrator is to be a participant, someone who has something just as important to say as the writer of the book- occasionally something even more important!⁴²⁸

Sendak sottolinea che si sono certamente categorie diverse di illustrazioni e dichiara che quella che interessa ha lui è "interpretive illustration", una che descrive in questo modo:

It involves a kind of vigorous working with the writer. Sometimes you're the writer, too, so you're working with yourself; then the difficulty and strain and joy of that particular book is the balancing between the text and the pictures. You must not ever be doing the same thing, must not ever be illustrating exactly what you've written. You must leave a space in the text so the picture can do the work. The you just come back with the word, and now the word does it best and the pictures beats time.(...) The illustrator is doing

⁴²⁸ Sendak, Maurice, "A conversation with Walter Lorraine" in *Caldecott & co.*, op. cit., pag. 185.

a tremendous job of expansion, of collaboration, of illumination. But he must be discreet. The text should not intimidate him, but he must override his own ego for the sake of the story⁴²⁹.

Dei talenti dell'illustratore dice anche:

I think the better the illustrator is technically, the better off she or he will be-but isn't essential. The peculiar gift in being an illustrator is that one has an odd affinity with words, that it's natural to interpret words, almost like a composer thinking music when reading poetry.⁴³⁰

È della stessa opinione Fabian Negrin quando afferma:

illustrare non ha semplicemente a che fare con l'abilità tecnica o con le ossessioni personali, ma con tutta una serie di competenze che legano il nostro mondo interiore agli altri abitanti del pianeta, con un'esigenza di fruibilità più alta e più immediata rispetto ad altre forme d'espressione.⁴³¹

Dunque per Negrin illustrare per bambini è una operazione complessa, che si identifica con una motivazione in primo luogo narrativa, che è dunque movimento dello spirito:

non si tratta di andare verso il basso perchè i bambini sono dei trogloditi, tutt'altro: di inventare un'arte, in un certo senso indipendente dall'arte degli adulti, che recuperi tutto quello che serve - dalle grotte di Lescaux fino a Maurizio Cattelan - e lo utilizzi per raccontare storie in uno spirito bambino, dunque

⁴²⁹ *Ivi*, pag. 186.

⁴³⁰ *Ibidem*, pag. 188

⁴³¹ Negrin, Fabian "Anche a saper disegnare uno specchio" in *Annual 2008 Bologna-Illustrator's of Children's Books*, Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, Bologna, 2008, pag. 19.

anarchico e conservatore allo stesso tempo. Una sfida incredibilmente alta.⁴³²

Disegnare l'albo è spesso, per autori globali come Negrin, accogliere la sfida di creare una narrazione apparentemente semplice che racconta in un codice multiplo, per un interlocutore esigente, anzi più d'uno:

Per quel che riguarda il picture book in modo specifico, nonostante si tratti di un prodotto fondamentalmente destinato ai bambini piccoli, esso ha la particolarità di dover - più di ogni altro libro - passare attraverso il filtro dell'adulto che lo sceglie, lo acquista e a volte lo legge prima di arrivare al suo naturale fruitore. Costretto a piacere a tutti e due, deve giungere al più alto grado di sofisticazione e al più alto grado di semplicità allo stesso tempo, superando il paradosso che vorrebbe queste due istanze separate.⁴³³

Ci sono autori, anche fra i grandissimi, che si identificano con uno stile (Tony Ross, Claude Ponti, Roberto Innocenti, Altan, Nicoletta Costa, Anna Laura Cantone, Octavia Monaco, Serena Riglietti, Chiara Carrer, ma la lista potrebbe continuare...) per vocazione, oppure a volte anche per esigenze di mercato editoriale (spesso, in Italia soprattutto, gli editori chiedono agli illustratori di fare sempre le stesse cose, di essere riconoscibili, di essere portatori di uno stile, perché è più facile vendere un prodotto con queste caratteristiche, se hanno già incontrato il gusto dei consumatori) ma esistono anche creatori di albi che preferiscono esplorare maniere lontane fra loro e rifuggono dalle lusinghe dello stile.

Ancora Negrin:

il non avere uno stile è diventato il mio stile. La cosa più difficile all'inizio di un libro per me è trovare una cornice stilistica, un tratto, un immaginario che possa entrare in sintonia con la storia da

⁴³² *Ivi.*

⁴³³ *Ibidem.*

raccontare. In parte è un modo di lavorare che funge da talismano contro l'abitudine, contro la noia che provo se devo disegnare sempre allo stesso modo, sia dal punto di vista tecnico che concettuale. Dall'altra parte, credo che non essendo l'illustrazione un'arte indipendente - come lo sono la musica, la pittura - ma in costante simbiosi con la letteratura, non ha alcun senso riprodurre costantemente gli stessi segni per qualunque testo, sia questo di Salgari oppure di Montale. Cerco lo stile, piuttosto che in certe forme e colori reiterati, nel modo in cui le immagini si accoppiano con le parole. » un modo di fare non tanto comune, ma che vanta prestigiosissimi praticanti: Maurice Sendak (che pure lo teorizza in Caldecott & Co), Milton Glaser (inventore del logo I & e NY e di mille altre diavolerie) e Art Spiegelman (creatore di Maus, di copertine coloratissime per il New Yorker e di Little Little).⁴³⁴

Spesso agli illustratori si chiede di raccontare quale sia il processo creativo che porta alla nascita di una storia illustrata; a questo proposito ci piace ricordare la risposta di Leo Lionni, a proposito della provenienza delle storie: “duro lavoro”, affermava l'artista.

Illustratori dunque, tolta ogni aura puramente romantica, si diventa. Un maestro indimenticabile fu quello di Eric Carle. Quando lo incontra, nel 1946, Eric non ha ancora diciotto anni, e, dopo un periodo di apprendistato in tipografia (come i suoi colleghi inglesi di due secoli fa), approda a Stoccarda, dove incontra il professor Ernest Schneider, direttore del dipartimento di arti grafiche alla Accademia di Arte e Design:

He would speak about “our cause”, by which he meant our responsibility as designers to create better surroundings for people: a pleasing fabric for a jacket, a striking poster for a public space, a good typeface for reading, a satisfying design for a cup. This was our cause. I remember him saying that we were not going to

⁴³⁴ *Ibidem.*

change the world, but that we should think of ourselves as a link in a chain, an important link in society. This was the first message. After that, it was all about composition and color and design. He always spoke of being “decent” in our approach to design, that is, about being sure that we had aesthetic integrity and about the ends to which we applied our talent.⁴³⁵

L'autore di albi lavora in gruppo non solo durante la sua formazione, ma anche nella realizzazione dell'opera. Ad esempio è interessante ricordare che nella genesi del capolavoro di Carle, *Il piccolo bruco Maisazio*⁴³⁶, un ruolo importante, come spesso accade, lo giocò l'editor Anne Beneduce, che spinse Carle a trasformare il protagonista (in origine si doveva intitolare *A week with Will Worm*) da verme a bruco, con tutto ciò che ne consegue.

La storia dell'editoria è piena di queste esperienze, che intrecciano gli sguardi di molti ruoli diversi. Uno degli incontri più significativi, ovviamente, accade fra autore e lettore. Così scrive Carle a questo proposito:

It was the children who embraced my work to begin with, not the adults. I still feel that teachers and librarians would not be aware of my works were it not for the many children who wanted to look at and read my books and take them out of the library. That's what Margaret Wise Brown and I have in common: children have chosen us, not the professionals, not the librarians, or the teachers, or the grandmothers. I don't just think so, I know it to be so.⁴³⁷

Esiste, in alcuni autori, una sorta di esplicita funzione “infanzia”, una attenzione che diviene competenza nei confronti della percezione bambina? Forse, in alcuni autori, è così.

⁴³⁵ Carle, Eric in Marcus, Leonard S. *Ways of telling, op cit*, Pag. 44.

⁴³⁶ Carle, Eric, *Il piccolo bruco Maisazio*, Mondadori, Milano, 2008.

⁴³⁷ Carle, Eric in Marcus, Leonard S., *Ways of telling, op cit*, pag. 57.

Tana Hoban, per esempio, creatrice di albi fotografici di grande portata innovativa, “concept books”⁴³⁸ che, dagli anni '70 in poi indagano i modi dello sguardo, attraverso la fotografia, e inventano percorsi visivi inediti per i bambini, dove per analogia, contrasto, ripetizione il gioco di forme e colori diventa scoperta della bellezza del mondo, poetica del quotidiano descrive così la propria opera:

I love doing the *Look* books. Children are so pleased that they know the answers. I have found that they also enjoy repeatedly going through the pictures, to see if anything has changed! It has been my idea, too, to photograph everyday things that a child can relate to, as a vehicle for learning. Simple, generic things. Not Mickey Mouse!⁴³⁹

La cultura di Tana Hoban unisce la fotografia, l'infanzia, al progetto libro.

La ricerca nel campo del libro in questo caso si avvale anche della conoscenza di esperimenti pedagogici interessanti sulla percezione del visivo:

L'artista infatti cita un articolo che riporta la ricerca svolta alla Bank Street School in New York, in cui si racconta che gli insegnanti avevano chiesto ai bambini che cosa vedessero ogni giorno, lungo la strada che li portava a scuola. I bambini avevano risposto che non vedevano niente. Poi ad ogni bambino era stata data una macchina fotografica e improvvisamente i bambini avevano “scoperto” i fiumi, i cantieri, le bancarelle di cibo davanti ai quali ogni giorno passavano. Leggere di questo esperimento stimolò Tana Hoban a meravigliarsi per tutte le cose che ogni giorno non vediamo. E così cominciò a guardarsi attorno, proprio come quei

⁴³⁸ Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op. cit., pag. 60. “In 1970, when Hoban published her first children's picture book, *Shape and Things*, books for the very young were receiving increased attention. Photography, however, was still viewed by many in the field as a literal-minded medium of illustration, ill-suited to stimulating children's imagination. Against this mixed background, Hoban's visually striking and thought-provoking “concept books” came as a revelation. *Shapes and things* and her many subsequent books proved decisively photography's power not only to “copy” reality but also encourage in viewers a heightened level of awareness.

⁴³⁹ Hoban, Tana, in Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op. cit., pagg. 61 e seguenti.

bambini, in modo diverso⁴⁴⁰. I libri di Tana Hoban si rivelano spesso utili per coinvolgere bambini con disturbi dell'apprendimento; ecco come l'autrice riferisce questa esperienza:

My books apparently work well with children with learning disabilities because there is no threat of the word on the page. If a picture comes with a caption, if a book says, "This is such-and-such," there's a chance that the child may get it wrong. But if there is no word or caption, then a "car" can be a "auto," or a "means of transportation," or whatever the child thinks to call it. Having no words liberates a child to a certain extent. A picture by itself will elicit a personal response that will get him going. I like to think that my books provoke young children to talk-to express themselves.⁴⁴¹

Le competenze degli autori di picturebook sono dunque spesso anche competenze di sguardo, di sguardo infantile. Per esempio, chi dedica la vita a scrivere e illustrare libri per piccolissimi, come Helen Oxenbury, è portatore, necessariamente, di un'idea di quello che i bambini possono riconoscere. Quando, nella conversazione riportata da Marcus, la riflessione verte su che cosa i bambini possono riconoscere nei libri, o su cosa incontri maggiormente il loro sguardo, l'autrice inglese risponde così:

They recognize faces and other babies, and all the little things they have around them-the dish they eat out of and their high chair. It would be silly to do a board book with atmosphere and landscapes for a very, very tiny child who has no experience of that. All babies know is what happens in their home with their mom and dad. As an artist, one has to recognize what is that children recognize.

LSM: what else goes into the making of books for the very young?

⁴⁴⁰ Il metodo di Tana Hoban viene ripreso nel corso di laboratori di didattica dell'arte curati dalla Cooperativa Giannino Stoppani, per esempio in occasione del festival della Fotografia Europea di Reggio Emilia.

⁴⁴¹ Hoban, Tana, in Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op cit., *Ibidem*.

HO: you have to consider that a board book is looked at with the parent. For the child, that's the best part-the parent saying: "Do you see the-this?" And: "Where is the-that?" So you must have a little bit of something in the book that the mother or father will recognize and laugh about, so that they don't think: Oh God, I just can't take that book and look at it again!⁴⁴²

Nei libri di Oxenbury i bambini fanno capricci, dicono no, vomitano in macchina, non sorridono mentre mangiano, non stanno buoni al ristorante, insomma sono reali e non idealizzati. I libri mostrano la realtà, anche i piccoli drammi che possono accadere il primo giorno di scuola o ad una festa di compleanno. In questo modo le storie quotidiane, reali, di bambini non perfetti, consolano e rassicurano anche i genitori, che scoprono le difficoltà inevitabili della vita di ognuno. Nello stesso tempo l'autrice rifiuta l'idea di un libro illustrato che sia motivato solo dall'intento di insegnare qualcosa:

At the same time, though, I'm quite suspicious of books that set out to teach things. A picture book, after all, is primarily a stepping-stone to reading. That is what one hopes will happen in the end. What a book must do is to make a children want to read it, to make him think: Oh, gosh, now what's going to happen?-and turn the page.⁴⁴³

La cosa più importante, per Oxenbury, è la condivisione, da parte di bambino e adulto, di un momento piacevole che possa valorizzare anche la capacità umoristica ed espressiva del bambino.

⁴⁴²Oxenbury, Helen, in Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op. cit., pag. 144 e seguenti.

⁴⁴³ *Ibidem*.



Mem Fox, Helen Oxenbury, Dieci dita alle mani dieci dita ai piedini, Il Castoro, 2009

Michael Rosen, Helen Oxenbury, A caccia dell'orso, Mondadori, 2001

Nei libri per bambini confluiscono necessariamente anche le memorie personali dell'infanzia degli autori, e le ipotesi con cui ognuno ha cercato, fin dall'infanzia, risposte agli interrogativi della vita: Sendak, ad esempio, racconta di quanto rimase impressionato dal rapimento Lindbergh, fatto di cronaca che sconvolse la società americana, quando Maurice era bambino.

Così, come tutti i bambini, mi fabbricai delle risposte da solo. Pensavo, se un bambino famoso, biondo e bello può morire, figurati cosa può accadere ad un bambino orrendo, basso con i capelli neri come me. L'albo *Outside over there* è stato il frutto della mia fantasia in cui il bambino viene salvato. In quel libro ho cambiato la storia, ho fatto una cosa impossibile, l'ho riportato in vita. Sono finito a fare un libro che mi rendesse accettabile quella storia. Proprio come fanno i bambini, che assorbono e poi, se non hanno spiegazioni per le cose, ne creano di proprie. Posso dire che tutti i miei albi hanno questo senso in comune: sono spiegazioni che dò a me stesso, riguardo alla difficoltà della vita.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Sendak, Maurice in Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op. cit., Pag. 172: "So, like any normal kid, I made up my own answers. I thought, if a famous baby could die, a blond and beautiful baby, what could happen to an ugly, short, black-haired baby like me? Outside over there was my phantasy in which the baby got saved. I changed history in that book. I did what I couldn't do: I brought him back alive. And I grew up to do a book that made it acceptable for me. Just as children take in everything and then finally, because no one around them has a sense to explain the situation, they

Ma anche altro “materiale” converge nelle storie: William Steig⁴⁴⁵ racconta di essersi ispirato alle teorie di Wilhelm Reich, nell’immaginare la storia dell’asinello che si trasforma in sasso.⁴⁴⁶

Luoghi ed esperienze

C’è un solo museo al mondo interamente dedicato all’arte del picturebook: si chiama Eric Carle Museum of Picture Book Art⁴⁴⁷. Fondato su iniziativa del celebre illustratore Eric Carle e in principio come luogo per ospitare la sua opera, il museo, situato ad Amherst, in Massachusetts, Usa, è frutto di un progetto cui partecipano personalità diverse fra cui critici, docenti, editor e scrittori di libri per bambini (fra i quali Leonard Marcus, Lella Gandini, Pat Cummings) ospita mostre di illustrazione, conferenze e laboratori con bambini.

Il museo ha anche pubblicato un antologia di scritti di grandi autori di picturebook, dal titolo *Artist to artist*, il cui obiettivo è quello di raccontare l’arte dell’illustrazione ai bambini, perché possano scoprire il cammino di alcuni artisti amati e forse scegliere di divenire anche loro autori di picturebook domani.

Eric Carle, nell’introduzione all’antologia, ricorda quali sono stati i suoi mentori, i maestri che hanno ispirato, nutrito e sviluppato la sua naturale gioia per il disegno⁴⁴⁸: per prima viene nominata Miss Frickey, la sua maestra dell’asilo. Segue Herr Kraus, grande maestro che correndo il rischio personale di sfidare il divieto nazista che le considerava “degenerate” mostrò al giovane Carle le opere espressioniste e le pitture astratte di Paul Klee; poi viene Ernst Schneider, che gli instillò il senso di responsabilità insito nella cultura del progetto grafico. Il grande artista Leo Lionni fu l’amico che lo aiutò a trovare il primo lavoro da designer in

explain it to themselves. That is what my books are all about: explaining difficult life situation to myself.”

⁴⁴⁵ Steig, William in Marcus, Leonard S., *Ways of telling*, op cit., pag. 194.

⁴⁴⁶ Steig, William, *Silvestro e il sassolino magico*, Mondadori, Milano, 2006.

⁴⁴⁷ www.carlemuseum.org

⁴⁴⁸ Cfr. Carle, Eric, *The art of Eric Carle*, Philomel Books, New York, 2002.

America e che lo incoraggiò a misurarsi con il libro per bambini, che da allora in avanti sarà la sua più grande passione.

Dalla rapida carrellata di ritratti poetici contenuta nell'antologia edita dal Museo Carle,⁴⁴⁹ emerge l'importanza decisiva del ruolo di educatori, maestri, artisti, luoghi di cultura d'infanzia, per lo sviluppo creativo e culturale del bambino, anche per la sua futura capacità espressiva.

È curioso, e forse non inutile, notare che in moltissimi artisti che creano libri per bambini esiste una consapevolezza speciale del proprio percorso di crescita, una consapevolezza che possiamo chiamare a buon diritto pedagogica.

Nel nostro paese, Bologna è senza dubbio un luogo privilegiato per quanto riguarda la cultura del libro per ragazzi. Negli anni infatti, grazie anche alla fondamentale presenza della Fiera del Libro per Ragazzi⁴⁵⁰ la promozione, la ricerca e il mercato del libro hanno visto fiorire realtà di eccellenza nazionale e internazionale, di cui diamo brevemente notizia: la cattedra universitaria di Antonio Faeti, la prima a portare la dicitura Storia della Letteratura per l'Infanzia, poi di Emma Beseghi, il cui magistero nutre una prospettiva critica attenta alle evoluzioni dell'immaginario collettivo attraverso i testi dedicati all'infanzia, siano letterari, iconografici o multimediali.

La Libreria per Ragazzi Giannino Stoppani, fondata nel 1981 da un gruppo di giovani donne e pedagogiste, Simona Comelli, Grazia Gotti, Silvana Sola, Giampaola Tartarini, Tiziana Roversi, alcune delle quali allieve di Antonio Faeti, diviene presto Cooperativa culturale e casa editrice, impegnata nella formazione e nella cura di mostre (e cataloghi) internazionali. Festeggia il suo ventennale con un convegno e con la nascita della singolare Accademia Drosselmeier Scuola per librai

⁴⁴⁹ Aa.Vv., *Artist to artist. 23 Major illustrators talk to children about their art*, Philomel Books, New York, 2007.

⁴⁵⁰ Cfr. sito <http://www.bookfair.bolognafiere.it/info/> La fiera, giunta nel 2010 alla sua quarantesettesima edizione, è il più importante appuntamento mondiale dedicato al mercato del libro per ragazzi e vede contestualmente l'offerta di occasioni di alta qualità culturale quali mostre e pubblicazioni legate al libro e all'illustrazione per l'infanzia.

e giocattolai e centro studi di letteratura per l'infanzia,⁴⁵¹ che si avvale di docenti, artisti e studiosi di livello internazionale, fra cui lo stesso Antonio Faeti.

A Bologna, da un gruppo legato per formazione alla cattedra di Faeti, nasce nel 1996 l'Associazione Culturale Hamelin,⁴⁵² attiva nella promozione della cultura del libro per ragazzi (e più tardi anche del fumetto, con Bilbolbul, Festival Internazionale del fumetto, a partire dal 2007). Nel 2001 compare il periodico *Hamelin. Note sull'immaginario collettivo*, dove grande attenzione viene dedicata al visivo, in un'ottica di confronto internazionale.

La Biblioteca Salaborsa, realtà bibliotecaria di eccellenza internazionale, con le attività e gli spazi della Salaborsa Ragazzi⁴⁵³, fra cui il recente innovativo spazio bebè,⁴⁵⁴ e i suoi bibliotecari altamente specializzati che curano quotidianamente eventi di promozione della lettura con bambini, ragazzi e insegnanti, è anche sede della sezione italiana dell'Ibby Italia,⁴⁵⁵ sezione italiana del comitato internazionale che sancisce l'impegno di più di sessanta paesi a favore della relazione fra libro e giovani generazioni a partire dall'esperienza della Biblioteca Internazionale di Monaco.

A Bologna, come in altre realtà, la presenza di una libreria specializzata per ragazzi infonde importante linfa vitale alle realtà con cui dialoga. Roberto Denti e la moglie Gianna Vitale sono i fondatori della prima Libreria dei Ragazzi italiana, nata a Milano nell'anno 1972. Storico luogo per la letteratura per l'infanzia, La Libreria dei Ragazzi⁴⁵⁶ è tuttora attiva e “si configura come un grande progetto culturale” che fa della promozione della lettura e delle culture d'infanzia, come dell'offerta ampia e qualificata dell'editoria per ragazzi in Italia i suoi punti di forza.

A Parigi la più antica libreria per ragazzi si chiama Chantelivre ed è stata fondata in collaborazione con l'editore L'école des Loisirs, nel 1974, negli anni che

⁴⁵¹ <http://www.accademiadrosselmeier.com/> Sede anche della redazione di un interessante periodico online: “Zazie news, Almanacco dei libri per ragazzi”: www.zazienews.blogspot.com

⁴⁵² www.hamelin.net

⁴⁵³ www.bibliotecasalaborsa.it/ragazzi

⁴⁵⁴ Gramantieri, Nicoletta e Pellati, Marco, “Quando un grosso topo fuma la pipa ovvero la Biblioteca Salaborsa Ragazzi”, *Infanzia*, n.2, 2009.

⁴⁵⁵ www.ibbyitalia.it

⁴⁵⁶ www.lalibreriadeiragazzi.it

segnarono una svolta nell'editoria per ragazzi in Europa. È interessante notare come, dai dati reperibili sul sito, si evinca che il 33% dei libri venduti riguardano proprio i libri per la prima infanzia, fino a 6 anni.⁴⁵⁷

A New York è da segnalare la libreria specializzata Bankstreet Books⁴⁵⁸ che ha uno strettissimo legame con il Bank Street College of Education, una istituzione universitaria fondata nel 1916 come progetto pedagogico basato sul metodo dell'approccio per lo sviluppo interrelazionale progressista ispirato alle teorie di Jean Piaget, Erik Erikson, John Dewey e Lucy Sprague Mitchell, che ne era promotrice.

Il Developmental Interaction Approach era basato sull'offerta di un'ampia varietà di materiali, testi, idee, occasioni di investigazione autonoma e di apprendimento agevolato dal confronto e dalla condivisione di una atmosfera che incoraggia le domande e le esplorazione dei bambini. In questo contesto pedagogico il libro ha sempre giocato un ruolo importantissimo, e da questa attenzione è nata la libreria per ragazzi, che lavora quotidianamente con le scuole, le biblioteche, le famiglie. Una visita in questo luogo che si trova al nord di Manhattan, nella zona nota come Upper West Side, permette di confrontarsi con le alte competenze e la ricchezza di offerte per i bambini e per gli adulti.

La libreria per ragazzi, di cui abbiamo portato solo alcuni degli esempi di eccellenze internazionali è un luogo dove accadono molte cose: gli insegnanti hanno occasione di aggiornamento e di formazione, i bibliotecari dialogano con i librai e ricevono un servizio di informazione sulle novità editoriali, i bambini e i genitori hanno la possibilità di interloquire con professionisti altamente specializzati⁴⁵⁹ che non solo offrono la loro competenza sui libri, ma fungono da mediatori culturali fra le diverse generazioni⁴⁶⁰ il mercato editoriale incontra i propri interlocutori, in una

⁴⁵⁷ www.chantelivre.com

⁴⁵⁸ www.bankstreetbooks.com

⁴⁵⁹ Sulla professione del libraio in Italia: il contratto di lavoro rientra nell'ambito commerciale e non servono particolari titoli per diventare librai. In Germania esiste una scuola di tre anni, un diploma. Anche in altri paesi viene riconosciuto il ruolo di importante mediatore culturale del libraio, non così nel nostro.

⁴⁶⁰ Accaduto in libreria: la madre chiede alla libraia un libro per la bambina. La libraia si rivolge alla bambina e le domanda cosa le piaccia leggere in generale. La madre dice che la bambina in verità il libro l'avrebbe già scelto. La libraia dice alla bambina –mostrami quello che vorresti, poi io convinco i

modalità che viene mediata dalle complesse e ampie competenze pedagogiche, letterarie, culturali e relazionali dei librai. Le librerie specializzate sono il nodo decisivo per la scelta che viene effettuata dai bibliotecari, dagli insegnanti, dagli adulti, e dunque per la presenza di libri per ragazzi nelle diverse realtà.

In Italia esista una associazione delle librerie indipendenti per ragazzi, che pubblica un periodico, Orbil.

Esiste, nel nostro paese, una libreria per ragazzi itinerante, che porta libri e librai specializzati nelle scuole, e nelle ampie aree dove i libri per ragazzi non ci sono. Si chiama Ottimomassimo⁴⁶¹ come il bassotto del Barone Rampante di Italo Calvino.

Chiamati dalle scuole, i librai arrivano con il furgone dei libri e offrono incontri e attività di promozione della lettura, frutto di ricerca e formazione continui.

La differenza non è una sottrazione

Jella Lepman è la straordinaria donna tedesca che, incaricata dal governo di occuparsi della tragica situazione di donne e bambini, rientra nella Germania postbellica, piagata dalla guerra, dal nazismo, dalla miseria, e inventa, con coraggio, intelligenza e determinazione il primo grande progetto internazionale di cooperazione fra le nazioni basato sui libri per bambini.⁴⁶²

All'inizio solo una mostra bibliografica itinerante di libri arrivati da quattordici paesi, allestita tra le macerie, per risvegliare la curiosità, il pensiero dell'infanzia, il sogno e l'immaginazione indispensabili per ricostruire il proprio destino e inventare il futuro; solo in seguito, luogo di accoglienza, di aggregazione, di cultura e di speranza, laboratorio sociologico, artistico e politico, Internationale Jugendbibliothek⁴⁶³ (Biblioteca Internazionale per Bambini di Monaco) come concepita in quegli anni da Jella e dagli altri protagonisti dell'esperienza, appare una vicenda culturale pionieristica e moderna ancora oggi.

tuo genitori. Il mestiere del libraio ragazzi è anche questo. La bambina aveva peraltro scelto Cipì, di Mario Lodi. In questo caso la parola "classico" ha reso semplice la mediazione con i genitori.

⁴⁶¹ www.ottimomassimo.com

⁴⁶² La storia di questo grande progetto culturale europeo è narrata nel romanzo autobiografico Lepman, Jella, *La strada di Jella*, Sinnos, Roma, 2009.

⁴⁶³ www.efors.eu/monaco-biblioteche-it

L'intuizione di Jella Lepman fu che i libri per bambini potessero essere un simbolo e uno strumento per la comprensione internazionale e contemporaneamente fossero il primo e più urgente nutrimento per le anime e le menti per far sopravvivere e rinascere un paese i cui adulti avevano tolto, con l'aberrazione del nazismo, speranza, prospettiva, cibo e dignità alle giovani generazioni. Le richieste brucianti e mute degli occhi dei bambini tedeschi affamati e logori per le strade avevano bisogno di essere colmate con "cibo per la mente". Con il sentimento di questa urgenza, Jella Lepman è stata in grado di scavalcare le burocrazie e coinvolgere potenti, editori, autori, lettori, attorno ad un progetto finalizzato a reinventare un futuro attraverso i libri, in particolare i libri illustrati, finestre aperte e accessibili su lingue e culture diverse.

Come scriverà il critico americano Leonard S. Marcus, qualche decennio dopo, i libri per bambini contengono sogni e speranze depositate per le generazioni successive, e grazie ad una simile convinzione l'Europa post-bellica, all'impegno di Jella e delle altre persone che hanno lavorato duramente per questo, ha visto nascere non solo l'esperienza della Biblioteca di Monaco, ma un primo convegno internazionale dedicato ai libri per bambini, nel 1951, presieduto dal filosofo Ortega Y Gasset. Il comitato internazionale che fu istituito, perché i diversi paesi si impegnassero nella promozione della lettura e della letteratura per l'infanzia, divenne poi Ibby, International Board on Books for Young People, nel 1953. Rifondata in Italia nel 2003, la sezione italiana della rete internazionale esiste grazie all'impegno dei soci fondatori⁴⁶⁴ riunitisi, non a caso, a Bologna.

Jella Lepman descrive, nella sua avvincente autobiografia la scena di alcune ragazze non vedenti in visita alla Biblioteca di Monaco, nel 1950:

In un primo pomeriggio d'inverno un gruppo di ragazze apparve con il loro insegnante nella sala mostre. Le ragazze erano cieche ma si muovevano comunque da un quadro all'altro e ascoltavano

⁴⁶⁴ Associazione Italiana Biblioteche, Associazione Italiana Editori, Biblioteca Salaborsa Ragazzi, Dipartimento di Scienze dell'Educazione-Università degli studi di Bologna, Fiera del Libro per Ragazzi, Giannino Stoppani Cooperativa Culturale, Hamelin Associazione Culturale.

senza respiro la descrizione che la loro accompagnatrice vedente faceva di ogni quadro. Era emozionante guardarle ed essere testimone dell'interpretazione dei quadri dell'insegnante e del modo in cui usava la lingua come se stesse realizzando una scultura. Nero e bianco, rosso e verde, per lei significavano molto di più di quanto noi avremmo immaginato normalmente. "Le bambine vorrebbero iscriversi alla sua biblioteca mentre siamo qui", mi disse l'insegnante. Fui presa da un panico momentaneo. Così domandai alle bambine "quali libri preferite?". "Gli stessi preferiti dalle altre bambine", rispose una ragazzina. "Non storie di santi o di bravi bambini". Queste bambine cieche, con la loro straordinaria capacità di fare esperienza, divennero presto delle frequentatrici regolari.⁴⁶⁵

Nascerà molti anni dopo il Centro di Documentazione Ibby sulla disabilità, ad Oslo, in Norvegia, un luogo specifico dove ci si interroga e si ricerca sul diritto alla lettura di bambini con necessità speciali e sulle migliori proposte editoriali adatte a questo scopo. Il progetto, che lotta contro una cronica mancanza di fondi, viene oggi portato avanti dalla bibliotecaria Heidi Cortener Boiesen e produce, ogni due anni, una mostra bibliografica con catalogo, frutto della selezione internazionale dei migliori libri per ragazzi in relazione al tema della disabilità.

Le diverse categorie della selezione dimostrano come la riflessione possa aprire e stimolare lo scambio di buone pratiche e la ricerca su un tema ampio; infatti nella selezione internazionale non vi sono solamente i libri che si avvalgono di codici aumentativi, di Braille per non vedenti, o di linguaggi specifici; vi si trovano anche libri che trattano il tema della disabilità in modo da favorire l'integrazione e la conoscenza delle diversità, libri accessibili e facili che possono rivolgersi piacevolmente a tanti bambini.

⁴⁶⁵ Lepman, Jella, *La strada di Jella. Prima fermata Monaco*, Zona Franca, Sinnos Editrice, Roma, 2009, pag. 58.

A questo tema Ibby Italia ha dedicato nel 2009 una pubblicazione dal titolo *La differenza non è una sottrazione*⁴⁶⁶ dove diverse voci sono state invitate ad una riflessione collettiva sul tema della lettura dei ragazzi disabili.

I riscontri positivi registrati dall'apparizione della pubblicazione, presentata anche agli studenti di Letteratura per l'infanzia del Dipartimento di Scienze dell'Educazione G. M. Bertin, in occasione della giornata del ventennale della convenzione Onu sui diritti dell'infanzia, e recensita dalla stampa specialistica e nazionale, riscontri entusiastici da parte di bibliotecari, insegnanti, genitori, sono legati alla percezione della mancanza di strumenti di orientamento su questo tema, minore nella minorità cui è relegato il tema della lettura nel nostro paese.

Un laboratorio sullo spazio per future educatrici del nido

L'albo illustrato si presta, come vediamo, a molteplici sperimentazioni e occasioni formative. Dal tema dello spazio fisico e di quello simbolico, fra pagine dei libri e spazi del nido, ha preso avvio un'occasione laboratoriale che ha avuto luogo nell'autunno 2008 nell'ambito del corso di Milena Manini, docente di Pedagogia Generale, in collaborazione con chi scrive. Il tema del laboratorio era quello dell'organizzazione dello spazio del nido, ad opera delle educatrici. La lettura collettiva di alcuni albi illustrati ha suscitato riflessioni e suggerito ipotesi operative, legate all'osservazione del rapporto fra infanzia e spazio, fra narrazione e spazio educativo.

Lo spazio simbolico delle pagine dell'albo illustrato è inoltre uno spazio che contiene anche un'idea di tempo, in quanto è suddiviso, e cadenzato, dal voltare pagina, cioè è sequenziale; uno spazio limitato, dalla copertina, dai risguardi, dalle 32 pagine e dalla finitezza fisica del libro, si configura come zona di riflessione interessante, da condividere e discutere per ragionare su progetti di organizzazione di spazi reali per il tempo dei bambini al nido.

⁴⁶⁶ Terrusi, Marcella e Silvana Sola (a cura di), *La differenza non è una sottrazione. Libri per ragazzi e disabilità*, Lapis edizioni, Roma, 2009.

Una novità per le studentesse e anche per le conduttrici, il laboratorio prendeva ispirazione da altre esperienze formative che, a partire dalla lettura collettiva di alcuni albi illustrati contemporanei per bambini si erano rivelate occasioni preziose di riflessione non soltanto sull'arte del picturebook, ma sull'infanzia tutta, sull'educazione, e sulle diverse dimensioni, quella estetica e visiva, quella emozionale, sentimentale, etica ed esistenziale⁴⁶⁷ che della migliore letteratura illustrata per bambini, come della letteratura tutta, sono cifra fondamentale.

Un pensiero sull'infanzia informa infatti ogni rappresentazione di infanzia. Un pensiero sullo spazio abita in ogni pagina illustrata, nel design che viene creato per ospitare bambini di carta e altri protagonisti di storie per bambini.

Il corpo dell'albo illustrato, nato, progettato e prodotto per comunicare e andare incontro anche a mani bambine può essere lo spazio simbolico da cui partire, per ragionare e ricercare soluzioni creative, nel pensare lo spazio fisico dedicato ai bambini in carne ed ossa.

I pregiudizi adulti sul libro di immagini e i libri per bambini sono tuttora molto radicati in Italia, come si può notare se si ha l'occasione di osservare con attenzione il volto di un adulto che si affaccia fra le pagine illustrate: spesso il volto si atteggia a sorriso indulgente nell'aprire il libro, sorriso che poi spesso lascia lo spazio a espressioni di sincero stupore che poi si trasformano in emozioni reali, in risposta alla visione e alla lettura dell'albo.

È molto frequente che, quando questo senso di stupore e meraviglia emerge nel lettore adulto, occasione che può verificarsi per esempio quando viene dedicato a quest'ultimo il tempo di una lettura ad alta voce, anche se “fatalmente”⁴⁶⁸ rapida, sia proprio in questa dimensione di “inattese” emozioni la cifra decisiva che provoca il desiderio di possesso dell'albo, che si esprime con l'acquisto (in libreria) o il prestito (in biblioteca) dello stesso. In quello stesso stupore e meraviglia sta secondo noi la ragione (il desiderio) per cui quella lettura verrà poi condivisa, e l'esperienza reiterata, con un altro lettore, bambino o, fatto non infrequente, un altro adulto cui si

⁴⁶⁷ Bertin, Giovanni Maria, *L'ideale estetico*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

⁴⁶⁸ Cfr Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2000.

desidera riprodurre la dinamica di sorpresa e di incanto, spesso legata alla pratica del dono.

L'esperienza di un sincero stupore può scaturire dall'incontro con un albo illustrato e questo avviene più facilmente in una lettura condivisa, guidata e aperta al commento ad alta voce, alla stessa stregua di quello che avviene nel contatto fra il bambino di età prescolare e l'albo stesso, quando il libro viene "attivato" soprattutto nei primi incontri con esso, da un lettore che legge ad alta voce.

Proporre una lettura ad alta voce⁴⁶⁹ significa già offrire una esperienza che nell'età adulta è estremamente rara, una offerta di cura e di dono che possiede un suo forte e intrinseco valore come occasione di relazione su un livello profondo.

Dunque il laboratorio con le future educatrici del nido prevedeva la lettura di albi, attuata tramite videoproiezione di una presentazione fotografica, per esigenze fisiche. I libri erano presenti e a disposizione delle studentesse per una esperienza diretta.

Nella presentazione di trovano fotografie, non scansioni, degli albi, che in questo modo mantengono la loro identità di oggetti complessi, dove l'unità narrativa è la doppia pagina.

Leggendo, rileggendo e discutendo le storie illustrate, nell'esplorazione dello spazio delle loro pagine, avremmo ragionato su alcune categorie dello spazio d'infanzia e poi prodotto progetti di organizzazione dello spazio all'asilo nido.

Il programma del laboratorio che con la professoressa Manini ci prefissammo era questo:

- offrire una esperienza di lettura e scoperta di tre albi classici, attraverso la video la presentazione in Keynote: le immagini delle doppie pagine vengono lette in successione, per intero, poi si torna indietro e si rilegge, si osserva, si commenta; la storia viene letta e discussa su più livelli
- stimolare una riflessione specifica che aprisse, a partire dalla sorpresa e dalla esperienza soggettiva della lettura; una discussione su storie d'infanzia e spazi

⁴⁶⁹ Valentino Merletti, Rita, *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milano, 1996.

fisici, rappresentazioni e spazi vitali; una riflessione sulle immagini, sul colore, sulla grafica e sul senso narrativo di forme e dimensioni

- suddividere le studentesse in gruppi; assegnare un albo ad ognuno dei gruppi, da leggere insieme, ad alta voce, che sia lo spunto per un possibile progetto organizzativo di spazio nel nido; gli albi proposti ai gruppi erano diversi dai quelli letti insieme; lasciare il tempo alla lettura e alla discussione dei singoli gruppi
- invitare le studentesse, in un appuntamento successivo, a presentare i progetti alle colleghe e ai colleghi e, in una dimensione di dibattito, attuare uno scambio e un confronto sulla esperienza tutta, valorizzando così sia la riflessione sul libro per bambini, come luogo e strumento fondamentale nella cultura d'infanzia, sia sulla possibilità di pensare percorsi di senso che tenendo presente le riflessioni sulla gestione dello spazio lasciassero spazio ad una dimensione progettuale, creativa, pensata, capace di rendere lo spazio nido accogliente e propizio per la vita e la crescita di bambini e di educatrici

Così cominciò la ricerca di un percorso bibliografico efficace per questo laboratorio. finalizzato a trovare albi illustrati da distribuire ai cinque gruppi per una loro lettura autonoma. La consegna era di prendere spunto dal libro, nelle sue varie caratteristiche, tutte o alcune, scegliendo ad esempio di seguire la dimensione tematica, la struttura narrativa (per successione, per sequenza, per climax), il linguaggio più o meno iconico oppure le scelte cartotecniche (buchi, passaggi). Dal testo, sia visivo sia testuale che si snoda nelle pagine di un albo si può partire per pensare, “immaginare”, uno spazio fisico di infanzia al nido: questa la proposta.

In una prima parte dell'incontro avremmo letto e guardato insieme alcuni capolavori dell'albo, per offrire una piccola esperienza di lettura del tipo di testo e soprattutto di dibattito e lettura collettiva, creando una esperienza comune attraverso l'incontro con tre albi da guardare, leggere e ascoltare insieme per suscitare il confronto fra lettori.

Scegliemmo per la lettura collettiva testi classici: *Nel paese dei mostri selvaggi*, di Maurice Sendak, *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni, *La mia valle* di Claude Ponti.

Tre capolavori in grado di offrire, nella loro unicità, un assaggio delle sorprese nascoste nel paesaggio vario e sconfinato dell'albo illustrato contemporaneo.

La scelta del capolavoro di Sendak, oltrechè dal desiderio di favorire l'incontro con uno dei testi di riferimento del picturebook poggiava anche nel gioco peculiare della sequenza visiva e della storia narrata: la stanza di Max diviene una foresta, l'immagine invade i bordi della pagina, straborda nella pagina di sinistra, il testo, nelle pagine centrali del libro, scompare del tutto. L'immaginazione ha conquistato, con l'immagine, tutto lo spazio della nostra attenzione. Uno spazio che si dilata con l'immaginazione può essere una buona suggestione per pensare allo spazio educativo? Il grande e spettacolare albo illustrato *La mia valle* di Ponti si può considerare di diritto un'autobiografia fantastica di infanzia, suddivisa per momenti-argomenti, che vengono trattati nell'unità della doppia pagina; esso descrive la quotidianità di un cucciolo di Tuim, scandita dai tempi del cibo, del sonno, del gioco, della lettura. Propone un atlante di luoghi simbolici e affettivi, come il Teatro delle collere, la Foresta del Bambino Smarrito e altre invenzioni di lingua e illustrazione capaci di alludere alla grande stagione surrealista francese da un lato, alla imagerie popolare e alla grande pittura di paesaggio nello stesso tempo. *La mia valle* traccia, per capitoli, una specie di guida turistica nella geografia esistenziale di una infanzia.⁴⁷⁰

Immaginando che si potesse leggere come un catalogo di relazioni fra bambini e luoghi pensammo che fosse una buona proposta su cui ragionare.

Le categorie-requisiti del contesto spaziale del nido,⁴⁷¹ come indicate dalla professoressa Manini, furono tenute presente nella lettura degli albi, e nella osservazione dei diversi contesti rappresentati dagli illustratori, ad esempio la

⁴⁷⁰ Al libro è dedicata un' ampia lettura nella sezione "Immersioni" di questo lavoro.

⁴⁷¹ Rielaborate a partire dal testo di riferimento Manini, Milena e Borghi, Battista Quinto (a cura di), *Da zero a sei anni*, La Nuova Italia, Firenze, 1991; Cfr. in particolare il capitolo sullo spazio scritto da Franca Marchesi e Paola Vassuri (pagg. 65-86).

stanzetta di Max nell'albo classico di Maurice Sendak⁴⁷², che si dilata fino a divenire uno spazio aperto con una foresta, un mare ed un'isola, offre una efficace raffigurazione simbolica sia dello spazio dell'immaginazione, capace di emancipare il sognatore dagli spazi angusti del reale, sia di uno spazio fisico flessibile, capace di assecondare ed accogliere le esigenze diverse di bambini ed educatori nei momenti diversi della giornata, del gioco, nell'alternanza tra realtà e immaginazione, attività e riposo, ascolto, lettura, esplorazione.

Un nido ben progettato ed accogliente declina lo spazio nelle sue diverse qualità: spazio flessibile e polivalente, spazio stabile, privato, personale, sociale, spazio che favorisce le autonomie, la creatività/l'esplorazione creativa, spazio che favorisce l'educazione alla memoria.

Per comporre una bibliografia che potesse stimolare le riflessioni su questi aspetti dello spazio, anche nel lavoro autonomo previsto per i gruppi fu preziosa la consultazione delle bibliotecarie della Biblioteca Salaborsa Ragazzi, in particolare la bibliotecaria specializzata Nicoletta Gramantieri che generosamente mise a disposizione la sua profonda conoscenza dei libri per piccoli e la sua esperienza di anni di lavoro con bambini di età prescolare per ragionare su questa originale proposta laboratoriale.

Proprio la riflessione sull'organizzazione del luogo fisico per le attività dei bambini, compresa la lettura, è una delle competenze del bibliotecario specializzato. Scrivono Gramantieri e Pellati:

...il nostro concepire la biblioteca come una storia che si struttura attraverso la combinazione di vari elementi. Al tentativo di dare una struttura definita corrisponde la risposta degli utenti che a volte mette in discussione le scelte fatte, crea elementi di sorpresa, dà nuovi stimoli e nuove direzioni al nostro lavoro. Come nell'atto della lettura, un servizio pubblico come il nostro vive della collaborazione degli attori coinvolti; ognuno deve fare la sua parte

⁴⁷² All'albo di Sendak è dedicato un approfondimento in "Immersioni", la quarta sezione di questo lavoro.

e quando si accetta la sfida della complessità possono nascere momenti di conflitto e problematicità ma anche stimoli al miglioramento e nuove possibilità di significato.⁴⁷³

L'idea di leggere albi con studenti universitari, con uno sguardo particolare alla rappresentazione dello spazio, sia lo spazio raffigurato sia lo spazio nella pagina, l'idea dunque di creare una bibliografia con questo riflessione come filo rosso in mente è una sfida di un genere che librai e bibliotecari accolgono quotidianamente, e che permette di guardare gli scaffali in modo diverso e di rileggere, con un punto di vista nuovo, libri che si conoscono magari alla perfezione, trovando sorprese e moltiplicando i percorsi possibili.

Per mantenere memoria di quella esperienza riportiamo qui la bibliografia composta in quella occasione, e proposta alle studentesse nel laboratorio:

- Bruno Munari, *L'uomo del camion*, Corraini, Mantova, 2004
- Tove Jansson, *E adesso cosa succede*, Salani, Milano, 2003
- Marina e Fabrizio Barbero, *Un albero è...A tree is...*, Edizioni B. Design, Milano, 2007
- Eric Carle, *Il Piccolo Bruco Maisazio*, Mondadori, Milano, 2008
- Michael Rosen, Helen Oxenbury, *A caccia dell'orso*, Mondadori, Milano, 2001
- Martin Waddel, Patrick Benson, *I tre piccoli gufi*, Mondadori, Milano, 2004
- Julia Donaldson, Axel Scheffler, *Bastoncino*, Emme Edizioni, Milano, 2008
- Eric Battut, *L'avventura di Piccola Pulce*, Bohem Press, Trieste,

Nel progettare uno spazio o un contesto coerente ispirato all'albo assegnato al loro gruppo le studentesse operarono scelte diverse, nel preferire lo stimolo di una delle caratteristiche dell'albo piuttosto che un'altra. Nei dossier presentati alla

⁴⁷³Gramantieri, Nicoletta e Pellati, Marco, "Quando un grosso topo fuma la pipa ovvero la Biblioteca Sala Borsa Ragazzi" in *Infanzia*, op. cit., pag. 127.

professoressa Manini emergono alcune caratteristiche in particolare; l'entusiasmo per l'incontro inusuale con l'albo illustrato, nella modalità di lettura ad alta voce e condivisione; la sorpresa per l'alta qualità artistica degli albi, che presuppone una non consuetudine con essi e con i libri per bambini tout court, anche da parte di persone già impegnate in contesti formativi; la suggestione forte delle immagini di protezione e tana, quali il nido e l'albero-casa; il fascino e anche lo spaesamento in particolare per un libro, *E adesso cosa succede*, di Tove Jansson, che presenta una dimensione cromatica di forti contrasti, un testo giocoso, anaforico e nonsensicale, ma anche soluzioni cartotecniche come le pagine forate a cui il progetto di organizzazione del gruppo relativo si è ispirato; i temi delle storie narrate: l'attesa di un regalo o della madre, il timore della caccia all'orso, l'avventura di un bastoncino o di una pulce che cercano il suo spazio nel mondo, la presenza dell'albero e delle stagioni, sono state lette non solo come metafore d'infanzia, ma, fatto molto interessante, anche come metafora del lavoro delle educatrici.

Il valore di mediazione del libro per bambini, anche in absentiam di questi ultimi, è stato tale che la pulce che salta di animale in animale cercando pace sia stata "letta" in almeno due prospettive diverse.

La prima:

Per noi la piccola pulce rappresenta un/a bambino/a e ogni animale simboleggia un contesto diverso all'interno del nido dove il bambino non vuole stare, perché si sente spaesato e a disagio. Il covone di fieno è invece lo spazio morbido, tranquillo e privato, dove poter riposarsi e stare da solo e che può essere condiviso con un amichetto.

La seconda:

la continua ricerca della pulce può essere paragonata al lavoro di progettazione e organizzazione che le educatrici devono compiere per far sì che il nido sia adeguato alle richieste e alle esigenze dei bambini. Il risultato raggiunto non è dato una volta per tutte ma

deve continuare a ricercare soluzioni adeguate per fornire sempre un buon contesto educativo.⁴⁷⁴

L'occasione è stata anche interessante per la riflessione, che ne è scaturita, che la lettura di storie, in particolare nel caso di bambini del nido una lettura legata all'oggetto e alle pagine illustrate degli albi, è un contesto estremamente utile da esplorare, educatori e bambini, insieme.

La lettura di albi, nell'ottica di una proposta bibliografica il più possibile varia e differenziata, costituisce una importante occasione di relazione educativa, di scoperta del mondo e delle esperienze individuali, un contesto affettivo ma anche cognitivo, una esperienza per tutti i sensi.

Come emerso dalla quasi totalità dei progetti, è auspicabile che all'esperienza della lettura siano dedicate aree del nido progettate per questo: gradevoli, comode, protettive, silenziose, accoglienti, che incoraggino all'autonomia e anche alla condivisione di un libro.

Nel "rito del racconto", infatti, come scrive Milena Manini⁴⁷⁵ si raccolgono importanti "indizi di cura". Essi sono "la ritualità" nella cura del contesto narrante tutto (con i tratti di ripetitività, familiarità, rassicurazione), dimensione che non esclude la estemporaneità di regalare una storia, di ritrovare un amico-libro, di ritrovare uno spazio fisico e simbolico dove possono accadere ed esistere meccanismi ed esperienze altrimenti non attuabili.

La cornice narrante si profila come l'ambito più adeguato a fornire sicurezza, protezione e contenimento: il momento del racconto sembra aprire canali inaspettati alle narrazioni di sé e di storie da parte dei bambini (e degli adulti), ospitando, nell'evasione conoscitiva del narrare, anche risposte di isolamento e solitudine.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Citazioni tratte dalla relazione finale a cura di: Ilaria Dall'Olio, Maira Berno, Valentina Kerschbamer, Loredana Marini, Roberta Pederzoli.

⁴⁷⁵ Contini, Maria Grazia e Manini, Milena, *La cura in educazione. Fra famiglie e servizi*, Carocci, Roma, 2007. Pagg. 200-201.

⁴⁷⁶ *Ivi*.

Le storie, e nel caso dei libri illustrati le immagini nella sequenza e nel racconto, che abitano le pagine, dispongono metafore per la relazione:

un tappeto su cui adagiare, o al contrario mostrare appena,
l'intimità dei vissuti⁴⁷⁷

Gianni Rodari scrive che quando si legge un libro ad un bambino è quasi impossibile non stare vicini fisicamente, quasi fosse il libro una sorta di mezzo di trasporto, dove si viaggia insieme e in condizione di prossimità. Nel nido e nei contesti scolastici l'attenzione a questa dimensione prossemica e relazionale è certamente un altro indizio di cura:

La ricerca della distanza adeguata al contesto può manifestarsi in termini di avvicinamento, allontanamento, ritorno verso la cornice in cui si narra; posizioni a margine, in solitudine o a ridosso di un amico; andature fluttuanti, di andata e ritorno; adesività all'educatrice ecc.⁴⁷⁸



Sandra, Boynton, Buenas Noches A Todos, Libros para los niños, USA, 2004

⁴⁷⁷ *Ibidem.*

⁴⁷⁸ *Ibidem.*

L'esperienza della lettura e della narrazione, "spazio in cui donare storie senza chiedere nulla in cambio" è, nella sua specifica dimensione di gratuità, una delle forme della cura in educazione.

Uno dei presupposti dello stile relazionale della cura è senza dubbio il rispetto a modalità di partecipazioni differenti, aperto all'accoglienza di partecipazioni impreviste. Quando si tratta di un buon libro si può stare certi che ne verranno sorprese, idee e progetti inediti, come capitato in questa piccola esperienza formativa.

Picturebooks per l'Europa

La flessibilità, la molteplicità e la diversità del picturebook contemporaneo, di cui abbiamo parlato altrove, sono anche le ragioni della versatilità e della ricchezza di questa forma editoriale e della sua possibile circolazione e valorizzazione in ambito educativo. In particolare la brevità dei testi e l'alto tasso iconico e comunicativo incoraggiano la circolazione internazionale di questi libri, nonché l'incontro con altre lingue e immaginari.

Su simili considerazioni si è basato il progetto europeo della collezione internazionale di picturebook EPBC nato in Inghilterra, incentrato sull'albo illustrato come mediatore per la creazione di una coscienza di appartenenza europea.

Il progetto EPBC (European Picture Book Collection) nasce in Inghilterra su iniziativa di Penni Cotton, docente di Letteratura per l'Infanzia all'università di Roehampton e viene ampiamente descritto in un suo interessante saggio⁴⁷⁹ e sul sito web relativo⁴⁸⁰, che contiene anche materiale didattico disponibile per la formazione degli insegnanti e per la riproduzione del progetto con i bambini della scuola primaria.

Penni Cotton ideò il progetto nel 1993, sullo stimolo di una conferenza internazionale che si tenne in Belgio, dedicata al tema della costituzione di una dimensione europea nel curriculum della scuola primaria.

⁴⁷⁹ Cotton, Penni, *Picture books Sans Frontières*, Trentham Books, London, 2000.

⁴⁸⁰ <http://www.ncrcl.ac.uk/epbc/EN/index.asp>

Nel 1996 si tenne il primo simposio internazionale, in Francia, dedicato all'idea di costituire una collezione europea di albi per l'infanzia che potesse essere la base per lavorare in campo educativo e di formazione degli insegnanti della scuola primaria sul tema dell'Europa, nelle varie declinazioni. Quindici delegati di altrettanti paesi europei stesero i criteri per la selezione dei libri da mettere nella EPBC. Vale la pena di scorrerli velocemente.

Il possibile candidato per la collezione è un albo che:

- appartiene ad uno dei paesi europei coinvolti e ha un tema universale legato all'infanzia
- possibilmente deve rappresentare un contesto culturale locale
- presenta la storia narrata dal punto di vista di un bambino, e mostrare aspetti dell'infanzia comuni ai diversi paesi, piuttosto che sottolineare gli aspetti che sanciscono differenze o separazioni
- il testo del libro deve poter essere disponibile in CD nella lingua originale, in modo da poter offrire un contatto diretto con la lingua e una panoramica sulle diversità linguistiche europee
- il testo deve essere accompagnato da strumenti come un riassunto in inglese e alcune proposte operative, che possano incoraggiare gli insegnanti e i formatori ad utilizzare il libro in classe

Negli incontri successivi vengono definite anche alcune caratteristiche formali e di qualità letteraria indiscussa: deve essere un libro molto amato, da bambini e adulti, possedere una ottima qualità di narrazione visiva, avere un testo breve dove alcune parole possano essere riconosciute in lingue diverse.

Il progetto viene inaugurato, con esperienze pilota, in Inghilterra, e nel 1997 riceve un importante premio come Progetto Europeo Innovativo nel campo della promozione della lettura.

Con il finanziamento della Comunità europea diviene una collezione di picturebook (20) su cui basare progetti di educazione all'Europa, attraverso la

frequentazione di immagini, narrazioni, lingue, tutti considerati patrimonio di una cultura comune.

Il progetto si focalizza su due obiettivi: da una parte valorizzare il ruolo strategico del libro per ragazzi nella costituzione di una idea di Europa in ambito educativo.

Dall'altra costituire, con la collezione di picture book europei, un supporto per l'insegnamento delle lingue e della cultura dell'internazionalità, negli anni della scuola primaria.

Gli albi raccolti in questa collezione europea sono tutti interenti al tema dell'amicizia, identificato come valore universale in grado di porsi immediatamente come esperienza comune e sovranazionale. Il progetto propone anche una cornice interpretativa, per rilevare e stimolare le reazioni dei bambini di fronte ai libri.

Esso è finalizzato alla formazione degli insegnanti e all'offerta di strumenti didattici (reperibili sul sito) che possano potenziare e ampliare l'esperienza internazionale ed europea nei bambini della scuola primaria.

Penni Cotton racconta che il progetto descritto nel volume è nato dalla comparazione di molte e diverse realtà educative in cui il libro si configurava come luogo adatto alla educazione all'appartenenza ad una dimensione europea.

La studiosa inglese definisce molte via tramite questo progetto vorrebbe proporsi come stimolo ad altre ricerche.

Mentre scriviamo, la studiosa ci informa, tramite corrispondenza telematica, che sta per partire una seconda edizione del progetto EBC II, coordinato da un professore cipriota, indirizzato in particolare ai nuovi partner europei. La nuova collezione comprenderà albi provenienti da ventisette paesi, e il materiale sarà, ancora una volta, disponibile on-line. Esiste un altro sito (www.ncrcl.ac.uk/eset), sempre inglese, che fornisce materiale didattico per lavorare utilizzando la collezione europea di picture book: esso propone, in cinque lingue, 15 unità didattiche, 5 di lingua, 5 di letteratura, 5 di cultura.

Penni Cotton è attiva nella sezione inglese dell'Ibby e nel comitato editoriale di *Bookbird*, la rivista internazionale; è inoltre membro attivo del National Centre for Research in Children's Literature dell'Università di Roehampton.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Cfr. Cotton, Penni, "The Europeaness of Picture Books" in *Children's Literature and National Identity*, Trentham, Ed. Margaret Meek, London, 2001; Cotton, Penni, "An analysis of settings in selected European picture books", in *Bookbird: Picture Books and Global Trends*, 2002.

IV. Immersioni: storie figure segni racconti

Perché ai bambini piacciono tanto i libri illustrati?
Che valore vi attribuiscono, quale fascino ne
subiscono? (...) Nei libri illustrati (...) il bambino
incontra e conosce fantasie che altri hanno
intrecciato intorno a un più vasto mondo visibile.
Alcune gli sono in certa misura già note, altre del
tutto nuove. Se poi queste immagini non sono
semplici illustrazioni di ciò che il testo racconta ma
creazioni di una vero artista, allora esse assommano,
in una sola esperienza visiva, più di quanto si possa
esprimere in mille parole. È questo il caso delle
illustrazioni del testo di Leo Lionni. Tali immagini
sono frutto di un'immaginazione assai più ricca,
matura e, quel che conta, artistica di quella di un
bambino, considerati i limiti di sviluppo mentale e di
esperienza di quest'ultimo. Pur stabilendo con la
realtà un rapporto estremamente fantasioso – proprio
come fa il bambino – esse giungono a risultati
sorprendenti.

Bruno Bettelheim

Ritratti d'infanzia

L'albo illustrato può essere considerato in qualche misura “romanzo d'infanzia”?
Tre opere molto diverse, il capolavoro di Leo Lionni, un grande albo francese con
una struttura non lineare, le semplici storie di un monello tedesco hanno in comune il
fatto di narrare l'infanzia quotidiana, gli affetti, le prime esplorazioni nei territori
dell'autonomia, fuori dai percorsi protetti, i primi incontri con l'altro per scoprire
l'amicizia, la differenza come risorsa, la gioia della scoperta infantile che vive
dentro e fuori le pagine. Gli albi che prendiamo in considerazione nei seguenti

“esercizi di lettura” monografici possono abitare uno scaffale ideale di letture 0-6 ma essere apprezzati anche da lettori di altre età.

Autobiografia di un Tuim

Non siamo più nel nonsenso, mi pare. Siamo, nel modo più evidente, all’uso della fantasia per stabilire un rapporto attivo con il reale. Il mondo si può guardare ad altezza d’uomo, ma anche dall’alto di una nuvola (con gli aeroplani è facile). Nella realtà si può entrare dalla porta principale o infilarvisi – è più divertente – da un finestrino. (...) Con le storie e i procedimenti fantastici per produrle noi aiutiamo i bambini a entrare nella realtà dalla finestra, anziché dalla porta. È più divertente: dunque è più utile.

Gianni Rodari, *La grammatica della fantasia*

*La mia valle*⁴⁸² di Claude Ponti, è un grande albo il cui titolo e concezione complessiva ricordano un grande romanzo della tradizione francese, *La vita: istruzioni per l’uso*.⁴⁸³

Si può considerare forse questo albo come un libro-bussola per orientarsi in una infanzia desiderabile, nella cartografia immaginaria della propria esistenza, nella morfologia delle origini e del ricordo.

La magnifica visione d’insieme del paesaggio presente già nella copertina, dove il protagonista appare librato in volo, sospeso ad un bizzarro ombrello animato, dotato di sacchetti di zavorra ma anche delle forbici utili per liberarsene, è il leit motiv dell’albo. Tutto si svolge in quello spazio fra cielo e terra che sta al centro esatto

⁴⁸² Ponti, Claude, op. cit.

⁴⁸³ Perec, Georges, *La vita: istruzioni per l’uso*, Bur, Milano, 1984. La presenza dell’universo poetico e linguistico di Perec nel lavoro di Ponti è tangibile. Sono comuni i riferimenti dei due alle atmosfere surrealiste e alla letteratura potenziale.

dell'immagine. Una prospettiva simbolica ed esistenziale, capace di abbracciare con lo sguardo una visione aerea.



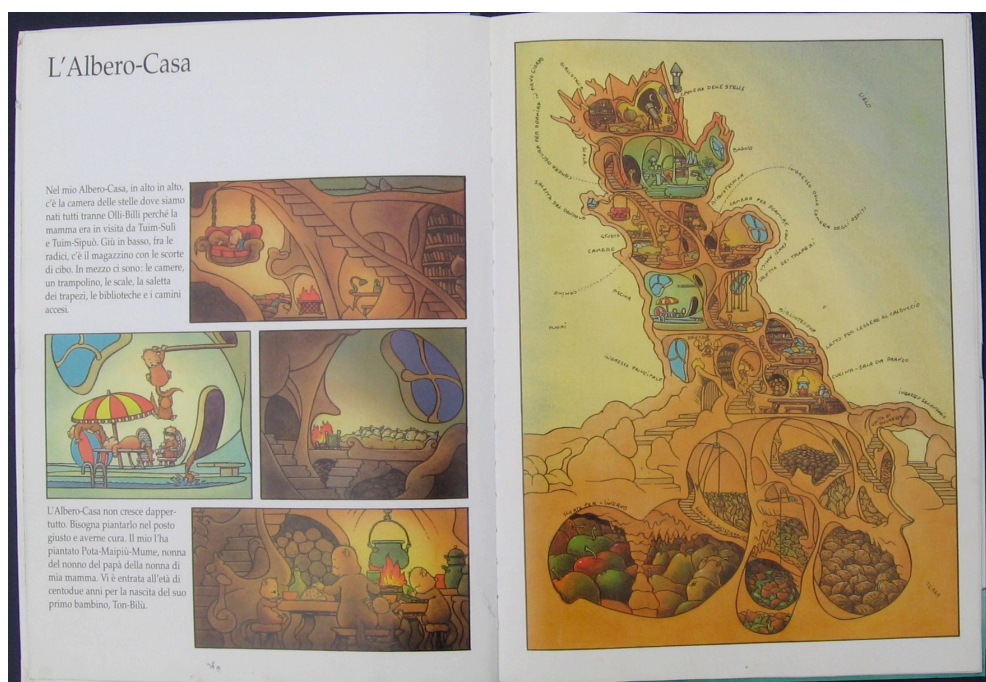
Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

L'immagine della valle ricorre per ben 14 volte nel libro, ritratta in differenti situazioni climatiche e “vestita” dal colore mutevole delle stagioni; frammentata, ridotta di scala impercettibilmente, abitata da un gigante o ritratta da un pittore immaginario, costituisce l'unità di luogo del racconto.

La scenografia creata dall'autore è l'ambientazione necessaria perché il piccolo Tuim, il narratore Pussy Blu, possa raccontare di sé. L'autobiografia illustrata di questo abitante fantastico della valle è altamente narrativa e viva in ogni immagine, perché ospita figure e fisionomie del ricordo. I riferimenti significativi vengono giustapposti in capitoli, e occupano doppie pagine di grande formato: *La mia famiglia*, *L'Albero-Casa*, *La foresta del Bambino Smarrito*, *I bambini caduti dal cielo*. Pussy Blu nomina il suo mondo e racconta un'infanzia desiderabile, immaginifica, ricca di senso.

Il gusto per l'invenzione linguistica, in particolare nella composizione di nomi significativi o allusivi, caratterizza l'intera produzione di Claude Ponti e lo iscrive in una tradizione culturale vicina al surrealismo e alle avanguardie poetiche. Comporre parole fantastiche è un modo per giocare con i suoni e le associazioni mentali e rivestire il mondo di smalto nuovo. I nomi propri dei personaggi de *La mia valle*: la

mamma Mirmilla Mume, i fratelli Soliotta, Tressa-Nuc, Blunotto, Mus Babà, Olli-Billi, sono invenzioni stuzzicanti. Nutriti di rimandi al lessico infantile e a echi letterari alludono ad esempio ai nomi del classico *I Mumin*⁴⁸⁴ (evocato anche nell'iconografia), o creano bizzarre combinazioni e neologismi difficili da rendere in traduzione.



Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

Dal punto di vista formale questa doppia pagina si compone di un testo e alcune illustrazioni sulla facciata sinistra, e un'illustrazione a piena pagina, nella facciata destra.

Il rapporto che si definisce fra le due pagine è interessante. La sezione longitudinale dell'albero casa presenta, come una mappa catastale, i diversi luoghi. La nomenclatura si riferisce al diverso uso delle stanze. È visibile il mobilio della casa, ci sono segni di vita, ma nessun abitante. Nella facciata sinistra invece, insieme al racconto di Pussy Blu, quattro immagini presentano la vita quotidiana vissuta

⁴⁸⁴ Tove Jansson, insignita anche del premio Hans Christian Andersen nel 1966, è l'autrice finlandese della notissima serie, attualmente edita in Italia da Salani.

nell'albero-casa, i piccoli Tuim che leggono, giocano, dormono, fanno colazione con la mamma. Il testo sottolinea la valenza affettiva del racconto:

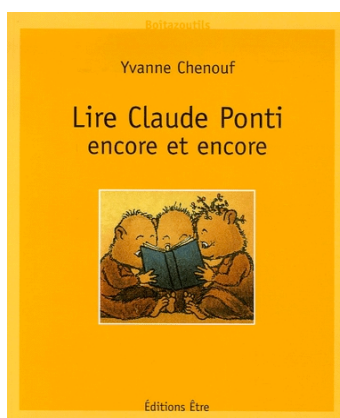
L'Albero-Casa non cresce dappertutto. Bisogna piantarlo nel posto giusto e averne cura. Il mio l'ha piantato Pota-Maipiù-Mume, nonna del nonno del papà della nonna di mia mamma. Vi è entrata all'età di centodue anni per la nascita del suo primo bambino Ton-Bilù.

Tutto il libro invita il lettore a riempire di senso l'immagine, attraverso il dialogo fra le figure; a completare con le informazioni narrative l'immagine offerta; a spostare lo sguardo dal particolare al generale, e iscrivere idealmente le azioni descritte nel testo nella facciata sinistra nell'immagine di insieme della casa.

Il tempo ne *La mia valle* non risponde ad una percezione lineare, né logica, né biologica, né cronologica. Evolve "a tempo di infanzia" secondo il ritmo della memoria, in una successione rapsodica di istantanee del ricordo, sebbene contenga, a volte, l'idea della crescita, della progressione, quando un bambino nasce o un albero cresce. Un tempo del racconto che, nel ricostruire la mappa del sé, già guarda alle sue frontiere, al limitare dei suoi confini, nella spinta ad attraversarli, verso l'età adulta, verso altri ricordi. È un tempo, come scrive Ivanne Chenouf, rivolto al futuro:

Il testo propone una sorta di inventario per le risorse necessarie alla transizione, provviste che non si consumano nel tempo ma al contrario si arricchiscono nell'azione continua della memoria.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Chenouf, Ivanne, *Lire Claude Ponti encore et encore*, Éditions Être, Paris, 2007.



Ivanne Chenouf, Lire Claude Ponti encore et encore, Éditions Être, Paris, 2007

Nel suo saggio *Lire Claude Ponti encore et encore* l'autrice evidenzia filiazioni artistiche, valenze simboliche, indicazioni filosofiche, e riconosce nell'opera di questo autore per bambini molto amato, ampi riferimenti culturali: *l'Imagerie d'Epinal*⁴⁸⁶ e gli scritti di George Perec, ma anche l'opera di Marcel Proust, di Rabelais, Charlot e la mappa del Regno di Oz.

Da colto figurinaio, Claude Ponti ha il dono di saper declinare una grammatica espressiva altamente poetica che, nel descrivere con “precisione e realismo cose che non esistono” come racconta lui stesso ha l'obiettivo tutto esistenziale di proporre coordinate simboliche in cui il piccolo lettore sia spinto a ritrovarsi e a infrangere frontiere nella personale interpretazione.

Ponti dichiara:

Le mie storie sono racconti ambientati nel meraviglioso che parlano di vita interiore, di emozioni e di infanzia così che ogni bambino abbia la possibilità di leggere ciò che vuole nelle illustrazioni: in questo modo, i personaggi e i sogni diventano i suoi.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Tempio dell'iconografia e dell'arte popolare, fondato nel 1796, di cui Ponti è stato direttore artistico negli anni '80. www.imagerie-epinal.com

⁴⁸⁷ Videointervista disponibile nel sito dell'editore www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur.php?codeauteur=228#

Ne *La mia valle* incontriamo esseri fantastici, un gigante triste, un albero che custodisce segreti, una pietra che canta (la pietra filosofale forse?), esseri fatati dall'aspetto di funghi di nome Muss Rum (l'immagine ricorda i funghi onirici di Little Nemo), e perfino un artista, un pittore di nome C'Onsumè Song. È l'unico, il pittore Song, ad essere stato nel Paese-che-è-Dietro. Abita di diritto il terreno dell'invenzione fantastica e del sogno. Non vediamo lui, vediamo le sue suggestive pitture di paesaggio.

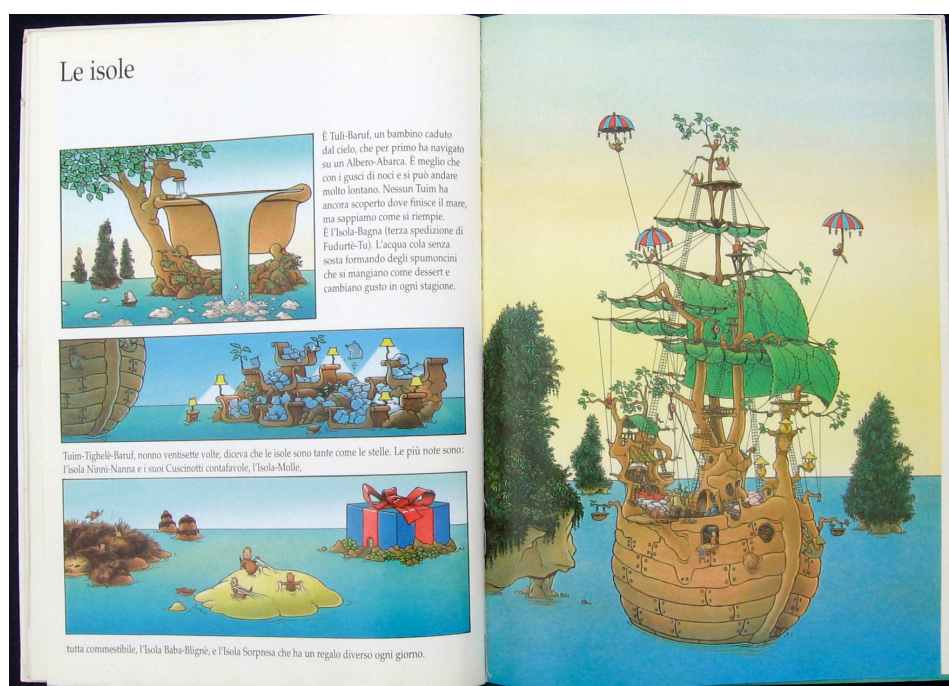
La pagina di Claude Ponti è duttile, si fa tela, mappa geografica, cartina catastale, albero genealogico, è uno specchio per immaginare e ricordare, è un tributo alla pittura surrealista quando un albero casa sradicato da terra passa in volo sulla valle e ne cadono bambini, una sorta di dono celeste per la comunità che li accoglierà.



Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

I bambini del cielo hanno adottato una famiglia (tutte li volevano). In tasca avevano dei semi di Albero-Abarca che nessun Tuim conosceva.

La pagina ospita una sorta di geologia potenziale, quando illustra come il mare sia riempito attraverso vasche da bagno comunicanti. Propone figure di felicità, immagini che descrivono un benessere infantile legato alle sensazioni positive dell'essere sospesi, librati, dondolati; descrive il gioco sfrenato dell'immaginazione che trasforma la realtà, il mondo fantastico dei Tuim dove l'albero maestro di una nave è fiorito e le vele sono foglie arrotolate, se si tratta, come annunciato, di un Albero Abarca.



Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

La mia valle è una mappa topografica affettiva e simbolica, sospesa com'è fra vista aerea e cartina stradale, fra vista macroscopica e ravvicinata, fra geografia fisica e costruzione personale dei riferimenti affettivi. In questa cartografia incoerente sono visibili al contempo le anse del fiume, fino al delta, e la verità botanica degli alberi, le foglie, i frutti. La toponomastica (Dune della cugina, Sentiero della sveglia, Teatro delle collere, Fosso vigliacchino), come la riduzione in scala, segue la storia personale, ma anche la pura suggestione, la forza creatrice dell'immaginazione. La

mappa degli affetti nomina anche luoghi in cui né lettore, né protagonista si avventureranno mai.

Ponti ha detto anche che l'immaginazione, come la bicicletta, è esercizio che si apprende nell'infanzia e non si dimentica più.

L'albo si chiude con un dubbio e una promessa:

Se la mia valle è piccola piccola dentro una valle più grande, allora
un giorno andrò a vedere.

La mappa, consapevole di non essere il territorio,⁴⁸⁸ suggerisce di spingersi oltre l'orizzonte.

Suggerimenti di lettura-istruzioni per l'uso

L'albo si presta a una varietà di suggestioni operative, può essere pretesto per:

- Impostare un lavoro approfondito e ricco sul tema dell'autobiografia, punto di partenza nel metodo di didattica della storia più all'avanguardia nella scuola primaria italiana. Durante il primo ciclo della scuola primaria, il bambino ripercorre il metodo degli storici e ricostruisce, grazie al reperimento di fonti orali, scritte, visive e materiali, come documenti, certificati, fotografie ma anche resoconti e ricordi familiari, la traccia della propria nascita e della propria storia personale. Il procedimento di appropriazione autobiografica si amplia e comprende anche la ricerca sul proprio ambiente e sulla collocazione geografica della propria storia.
- Stimolare la scrittura e il racconto di sé, proporre modi plurali per vedere la Storia e le storie, alla ricerca di una propria autentica voce espressiva.
- Creare un libro con i bambini, un diario illustrato, creare biografie immaginarie in cui rispecchiarsi o raccogliere ipotesi narrative.

⁴⁸⁸ Il riferimento è al pensiero di Alfred Korzybski e di Gregory Bateson.

- Cogliere l'invito a guardare con attenzione: a trovare i personaggi, nella chioma degli alberi, ad esempio; a individuare i cimiteri e giardini nominati nel testo, i paesi sullo sfondo, a immaginarli e disegnarli.
- Raccontare di sè all'albero dei segreti o attraverso la maschera della rabbia; giocare al gioco del telefono arabo, o telefono senza fili: il vento è una bella immagine della trasmissione orale, che trasforma le storie, tramanda versi in rima o frasi musicali.
- Inventare nomi fantastici, di isole immaginarie, di luoghi, di storie.
- Osservare il paesaggio naturale, dal vero o nelle sue rappresentazioni, nelle mutazioni di luce delle stagioni, nelle scelte con cui viene ritratto dagli artisti. Realizzare illustrazioni e pitture dal vero, nell'osservazione *en plein air* se possibile, e per conoscere la più classica pittura di paesaggio, quella francese di Corbin, e dei "pittori moderni" come Turner, ma anche del surrealismo.
- Stilare la lista delle cose utili che i papà e le mamme dovrebbero imparare; quella dei maestri, degli amici...

Cronache bambine

Camillo, bambino creato dalla felice mano del giovane disegnatore tedesco Ole Könnecke, affronta asperità e avventure del quotidiano con serietà e leggerezza, sulle ali dello stupore.

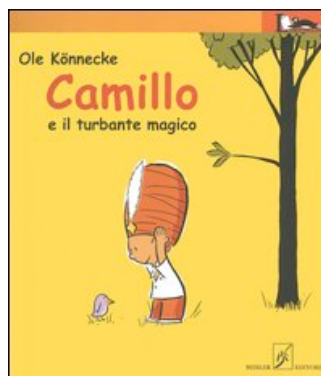
Vive in albi per la prima infanzia⁴⁸⁹ che mettono in scena storie minime, storie che si svolgono a bordo-piscina-di-sabbia, che raccontano di bambini piccoli alle prese con le prime amicizie, con il pensiero magico, il segreto, l'atmosfera della festa.

⁴⁸⁹ Könnecke, Ole, *Camillo e le bambine*; *Camillo e il turbante magico*; *Camillo ha un segreto*; *Camillo e il regalo di Natale*; Beisler, Roma, 2005, 2006, 2007, 2008.

Camillo entra in scena e già dalla copertina di *Camillo e le bambine*⁴⁹⁰, il primo libro, dei quattro pubblicati in Italia, è chiaro che sarà protagonista assoluto delle proprie avventure.



Ole Könnecke, *Camillo e le bambine*, Beisler, Roma, 2005



Ole Könnecke, *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma, 2006



Ole Könnecke, *Camillo ha un segreto*, Beisler, Roma, 2007



Ole Könnecke, *Camillo e il regalo di Natale*, Beisler, Roma, 2008

Ecco Camillo: nella prima pagina una sorta di “c’era una volta” introduce alla biografia di un ordinario bambino esemplare, fulgido condensato d’infanzia.

Siamo introdotti a un genere che potremmo forse definire come “storie diurne”, “cronache bambine”, “avventure di una personcina”.

Ecco la cronaca quasi in diretta di una vita di bambino, e non di uno qualsiasi, sembra dire l’incipit. Siamo invitati ad assistere, nelle pagine, con inquadratura

rigorosamente ad altezza bambino, ai suoi quotidiani e al contempo prodigiosi esperimenti. Nel caso del primo albo sono squisitamente sociali, nel caso dell'albo *Camillo e il turbante magico* come dice l'aggettivo soprannaturali, nel caso di *Camillo ha un segreto* fiabeschi e visionari, nel caso dell'ultimo nato, *Camillo e il regalo di Natale*, stagionali, avventurosi e regalizi.

Ma torniamo al primo, *Camillo e le bambine*: l'incontro si preannuncia spinoso già del titolo. Lui, così soggettivo e identitario da un lato, e Loro antitetiche, anonime e sconosciute, tutte racchiuse nell'appartenenza di genere, chiuse nel quadrato di sabbia, serie e concentrate nel gioco, dall'altro.

Non solo l'inclinazione del suo naso rispetto all'orizzonte ma i suoi altri attributi di appartenenza infantile, l'auto giocattolo, la pala, il cappelluccio, il suo incedere rotondo e baldanzoso in mezzo ad un paesaggio di natura cittadina, da aiuola condominiale, ci dicono che Camillo abita una prima infanzia mediamente serena e normalmente egocentrica. Il narratore ci rassicura sin dal principio: il nostro è un tipo in gamba.

Camillo è promettente prima di tutto perché è una felice figura di bambino, stagliata con l'assoluta e indubitabile perentorietà del segno nero su uno sfondo bianco, universo luminoso, luogo di possibilità infinite.

Camillo basta alla pagina, basta a se stesso, è nuovo di zecca, sprigiona l'energia pura dell'infanzia. Se non bastasse, evoca da subito una somiglianza elettiva con Charlie Brown,⁴⁹¹ con Calvin (e Hobbes)⁴⁹² anche se non abita le affollate strip del fumetto ma le più sincopate pagine di un albo per bambini molto piccoli.

A tal proposito, non è un caso che l'autore Ole Könnecke abbia ricevuto il prestigioso "Max und Moritz", premio intitolato ai due celebri monelli di inchiostro di Wilhelm Busch, premio tedesco per il miglior fumettista, nel 2002.

Fra infanzia, segno e personalità, per Camillo potrebbe in effetti forse valere quello che il giornalista Michele Serra ha scritto a proposito dei Peanuts, e cioè che conquista il lettore perché incarna

⁴⁹¹ Watterson, Bill, *Calvin e Hobbes*, Comics, Modena, 1999.

⁴⁹² Schultz, Charles, *Il grande libro dei Peanuts. Tutte le strisce degli anni '60*, Baldini e Castoldi Dalai, 2004.

l'universalità dell'infanzia, la divina età, insieme fragile e megalomane, in cui l'uomo non ha mai secondi fini, essendo troppo urgente il primo: quello di esistere e di essere felici.⁴⁹³

Che i Peanuts siano gli ideali compagni di gioco e progenitori del Nostro, è suggerito dalle proporzioni fisiche del ritratto, dalle inclinazioni esistenziali, e soprattutto dal punto di vista del narratore, dedito a raccontare un mondo bambino in cui gli adulti sono esclusi dall'inquadratura, quindi inesistenti.

L'infanzia ha necessità, lo ricordano gli psicologi, e la letteratura per l'infanzia l'ha sempre saputo, di un *giardino segreto*, uno spazio in cui si combattano i primissimi incontri a tu per tu con gli altri, con il mondo, con se stessi, al riparo dagli sguardi adulti, esposti al rischio dell'errore, della delusione, dell'inciampo. Certo, passo passo.

Camillo è ottimista e operoso. Il quadrato di sabbia dove giocano le bambine costituisce un limite netto, un ostacolo alla sua prestanza, al suo coraggio di scivolatore al contrario, alla sua espansione, territoriale e personale, e soprattutto al suo desiderio di essere accolto e coinvolto nel gioco.

Le bambine non lo degnano di uno sguardo, e per Camillo quello sguardo, conferma stessa della sua esistenza, diviene il massimo oggetto di desiderio.

Le bambine niente. Eppure Camillo sa fare molte cose, è virtuoso, creativo, atletico. Il ramo su cui esercita i muscoli, la pala, l'auto giocattolo non servono a niente. Nel suo mondo, di cui è stato sovrano assoluto fino a poco, pochissimo tempo fa, il desiderio dell'attenzione altrui diviene urgente.

La noncuranza delle bambine, creature così lontane, nel vicino spazio di gioco, è per Camillo una prospettiva incomprensibile. Poche spanne, ma c'è un abisso fra loro. La differenza di genere, la psicologia maschile, l'incontro con l'altro, le prime dinamiche della socialità: con quanta aggraziata ironia Ole Könnecke, con pochi segni di pennino, descrive gli esordi di questioni mai veramente risolte!

⁴⁹³ Serra, Michele, "Charlie Brown, in morte dell'eterno bambino" *La Repubblica*, 15 dicembre 1999.

Camillo si arrabbia, aggrotta le sopracciglia, riunisce i suoi tesori, concentra le sue energie in un progetto grandioso, *la casa più grande del mondo*, riponendo (a torto) fiducia nella potenziale eccezionalità di una performance ancora totalmente autoreferenziale e “magica”. Infatti, fallimento. *La casa crolla*, Camillo piange, la devastazione investe ogni cosa: il cappelluccio è a terra, rovesciato. La pala, il ramo, la sedia, la macchinina, ogni cosa è abbandonata. Gli oggetti, come Camillo, si sono arresi. Ora piange, come un bambino qualunque, sulla propria disfatta.

Adesso sì che le bambine lo guardano, addirittura lo nutrono con un biscotto, lo coinvolgono nei loro giochi, lo accettano e lo ospitano nel quadrato di sabbia: luogo per iniziati, desiderabile arena dell’essere non più soli anzi con Loro, seppur in un ruolo che non era esattamente quello che si era immaginato.

Quando tutto sembra pacificato, e Camillo si diverte, coccolato in questa nuova integrazione, sorpresa ancora, irrompe un evento decisamente avversativo: *Ma ecco Luca*. Luca indossa un enorme e affascinante sombrero, porta una pala gigante, e la sua auto, un riconoscibile (ed elegante) modello da corsa, non solo è più grande di quella di Camillo, ma per fugare ogni dubbio (e ogni speranza) reca perfino impresso sul fianco il numero uno.

Immaginiamo un seguito, anche se la storia qui si chiude. Possiamo sciogliere in un sorriso affettuoso l’epica quotidiana del nostro Camillo.

Possiamo condividere l’ironia⁴⁹⁴ di Ole Könnecke, come proposta di una chiave salvifica e pedagogicamente preziosa in grado di alleggerire ogni avventura esistenziale, un trucco molto utile per attraversare i piccoli drammi e le asperità inevitabili di ogni crescita, di ogni vita, di ogni avventura.

Quella leggerezza definita da Calvino come la “speciale modulazione lirica che permette di contemplare il proprio dramma dal di fuori”.⁴⁹⁵

Camillo è un personaggio amato e tradotto in diversi paesi (si chiama di volta in volta Anton o Anthony) e attraversa col suo passo danzante gli albi che tessono la trama di un piccolo romanzo di infanzia.

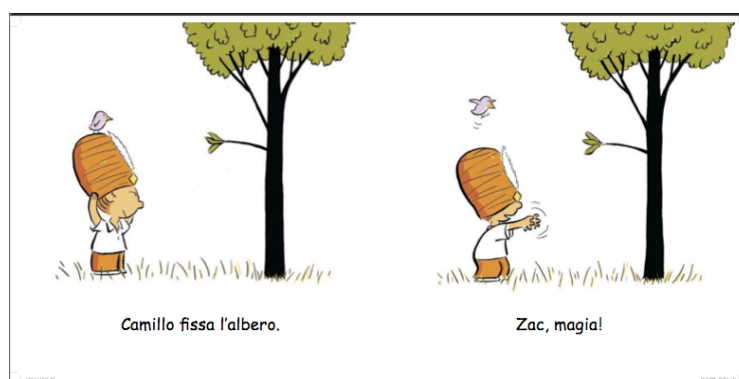
⁴⁹⁴ Cambi, Franco e Giambalvo, Epifania, *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, Sellerio, Palermo, 2008.

⁴⁹⁵ Calvino, Italo, *Lezioni americane*, op. cit.

In *Camillo e le bambine* il visivo è improntato a semplicità e chiarezza. Il formato quadrato, che rimane per tutti i libri di Camillo, e la scelta del bianco e nero, in questo primo, seguono la strada di un rigore formale elegante per una storia semplice e ben costruita che è sobrio preludio di tante altre, che avranno altre forme, e colori, e ambientazioni.

Camillo e il turbante magico è una storia molto divertente che propone, con la grazia visiva e lo humour tipici di questo autore, una vicenda infantile incentrata sulla modalità di funzionamento dell'apparato psichico nota come "pensiero magico", il cui primo teorico è stato Jean Piaget,⁴⁹⁶ con la sua teoria dello sviluppo cognitivo nel bambino.

Camillo in copertina indossa già il copricapo esotico, sta di fronte ad un uccellino violetto, lievemente flesso verso di lui. I due si guardano negli occhi, l'uccellino sembra perplesso. Nel frontespizio, Camillo di spalle contempla un manifesto realistico che rappresenta un mago indiano, dotato di turbante e diadema: si apprende per imitazione, poi non resta che provare da sé. Nelle pagine che seguono, questa volta colorate, Camillo indossa l'imponente turbante magico, e dà saggio delle proprie abilità, nel tentativo di attuare magia di sparizione di vari oggetti.



Pagina interna di Ole Konnecke, *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma, 2008

L'uccellino violetto, che ricorda un po' il celebre Woodstock di Snoopy, è un vero aiutante magico, compare e scompare sempre al momento più opportuno.

⁴⁹⁶ Andreani-Dentici, Ornella e Gorla, Gioia, *Jean Piaget. Dal bambino all'adolescente. La costruzione del pensiero*, La nuova Italia, Firenze, 1969.

Camillo ritrova Luca e le bambine (chiamate confidenzialmente per nome, d'ora in avanti amiche, Nina e Carla) e in questa piccola storia esilarante può dimostrare di essere un vero mago e trionfare sull'antagonista Luca. L'uccellino di Carla è fuggito dalla gabbia e i bambini lo cercano con apprensione: per un caso fortunato, che tutti credono magia, è proprio Camillo a farlo ricomparire.

Il lettore ammicca, credere al turbante magico è un gioco, ma non scontato. La forza di volontà si allena, l'energia desiderante anche. Dunque, come la fiaba fa da sempre, anche l'albo per piccoli può raccontare una magia tanto più vera quanto simbolica e interiore.

Meccanismo narrativo interessante e già complesso (peraltro tipico del romanzo giallo) è l'ironia narrativa tale per cui il lettore conosce, della vicenda, qualcosa in più del personaggio: quando l'uccellino vola via, o Luca si allontana e Camillo è convinto che la sua magia abbia funzionato, il testo accentua il gioco di opposizione e afferma qualcosa di diverso rispetto all'immagine, conferendole così forza e autonomia, e suscitando complicità e attenzione nel lettore.

Il pensiero bambino trasforma le cose, l'egocentrismo infantile è il perno per un mondo-giostra ancora unidirezionale, l'immaginazione dei primi anni di vita (in particolare i primi due, come da lezione di Piaget) corrisponde anche alla mancata consapevolezza di un limite netto fra realtà e fantasia.

Ma frequentare il pensiero magico come materia di narrazione, come fa da sempre la fiaba, non potrebbe essere utile per discutere il mondo, inventare nuove possibilità, coltivare il pensiero divergente, giocare nel senso più alto di un termine già alto, investendo di senso gli oggetti della realtà?

Caratteristiche dello stile grafico di Ole Könnecke sono: il segno, fresco e fluido; la estrema essenzialità delle immagini, tutte densamente narrative, dove ogni oggetto è utile, in una composizione chiara e razionale; la ricchezza e varietà di espressioni e posture dei personaggi. Luca, l'antagonista, sfoggia varie pose, da vero mimo: aria di sufficienza con mani in tasca, scatto fra stupore e protesta con braccia protese in avanti. Camillo, nell'indossare un turbante alto quanto lui, assume una fisionomia quasi esoterica, vagamente faraonica, è alto, ha le braccia protese verso il cielo, ha lo sguardo fisso in avanti di un vero mago, di uno stregone, di uno sciamano.

Camillo si fa consapevolmente albo per mani bambine, per scandire nella semplicità di composizione e nella sintesi del segno un tempo di lettura rivolto ai suoi coetanei, bambini dell'asilo nido.

Su lezione di Sendak, Ole Könnecke compone graficamente un albo semplice ma movimentato. Si alternano, con funzioni espressive diverse, sfondi di colore a tutta pagina, oblò che incorniciano la figura, il segno nudo del pennello a china sul fondo bianco. A volte l'illustrazione riempie una facciata, a volte si dilata nello spazio della doppia pagina. L'albo è disegnato in maniera razionale e vivace, così come è scritto, per rivolgersi con chiarezza e leggerezza a bambini piccoli, che infatti lo amano molto.

In questo leggiadro racconto di un bambino alle prese con la magia del quotidiano gli adulti possono scorgere la duplice proposta di prendere sul serio la vita infantile nelle sue prime esperienze e l'invito a seguire un tipo esemplare nelle sue vicissitudini letterarie tenere e buffe, per i suoi effetti d'allegria, un candido Camillo pronto alla risata come al pianto, al melodramma e all'ironia, alla fiducia e al pensiero magico, come ogni bambino vero.

La figuretta di Camillo regna anche nell'inusuale *Camillo ha un segreto*, dove il protagonista si perde quasi subito, andando ai giardinetti, e attraversa un paesaggio rarefatto che ha il segno irrealistico dei pastelli; per poi approdare in pagine vuote in cui il testo e la mimica di Camillo suggeriscono immagini che il piccolo lettore è invitato a comporre creando le sue figure direttamente sul libro. Il libro è non-finito, come l'opera postmoderna.

Ole Könnecke, a colpo sicuro, evoca nel testo per Camillo luoghi pieni di rimandi letterari classici, mostri, pirati, tesori, uccelli con cui volare come il celebre monello nordico Nils Holgersson,⁴⁹⁷ una principessa, una fossa di cocodrilli, una strega e, siamo pur sempre nel terzo millennio, perfino un robot.

Dopodichè, si può ritrovare la strada per i giardinetti, momentaneamente smarrita nelle lande dell'immaginario, dove Luca, Nina e Carla, gli amici ormai immancabili,

⁴⁹⁷ Lagerlof, Selma, *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson*, Mondadori, Milano, 2005.

lo aspettano nel quadrato di sabbia. Ma l'avventura è mistero, Camillo non parla. Eccolo il segreto di Camillo, avere uno spazio tutto per sé, per immaginare.

In *Camillo e il regalo di Natale* cambia la relazione fra testo e immagine: il primo è narrato in prima persona, si è dilatato e ha un respiro più narrativo; la seconda si è riempita di colore, a creare paesaggi e sfondi che servono a un racconto più articolato e rappresentano un orizzonte più vasto di esperienza. Camillo sembra quasi un po' cresciuto, in questa dimensione liquida e misteriosa, mentre, all'inseguimento di una slitta misteriosa, compie un viaggio perfettamente rotondo che non esclude timore, incertezza, ambiguità, mentre accoglie le suggestioni delle leggende nordiche e delle storie di Natale, che si raccontano e si sfogliano al calduccio, sognando di avventure nella neve. Sono evidenti i richiami al bambino sognatore *Little Nemo*⁴⁹⁸ di Winsor McCay e ai suoi paesaggi onirici e visionari, e forse anche ai celebri albi di Dr. Seuss.

Camillo si allontana da casa, dalla sua collocazione consueta nei giardinetti e il piccolo lettore scopre qui che la pagina è una quinta scenica dove le immagini creano mondi sconosciuti e dove ci si può muovere con circospezione o con coraggio. Le immagini nella nebbia sono quasi fantasmi, bestie mitologiche e immaginarie si fondono con le sagome conosciute dei piccoli amici.

Attraverso una peripezia da sogno, forse una fantasticheria nell'attesa dei doni e di una notte speciale, l'albo invita a guardare in modo diverso, per rinnovare lo sguardo, per potersi stupire ancora, anche di un oggetto così consueto oggi come un regalo di Natale.

Suggerimenti di lettura-Istruzioni per l'uso

- Le storie di Camillo favoriscono l'identificazione del bambino con il personaggio del libro e stimolano la narrazione di piccole storie personali. La centralità del personaggio è utile per costruire un percorso di lettura e di racconto con narrazioni diverse: animazioni drammatiche, disegni, modellini di plastilina possono essere modi per raccontare Camillo

⁴⁹⁸ McCay, Windsor, *Little Nemo in Slumberland*, op. cit.

- Si può anche creare un modellino di cartone, piccolo o a grandezza bambino, e giocare a cambiargli i vestiti, a condividere giochi con lui, per immaginare e raccontare altre avventure. Cosa farebbe Camillo al cinema? Dal dottore? Camillo con un fratellino? Cosa farebbe Camillo in una fiaba classica? L'albo di Camillo ha un segreto in questo senso è già concepito come proposta operativa per il bambino e suggerisce diverse modalità di completamento dell'immagine attraverso l'illustrazione
- Si potrebbe creare uno spazio ideale e fisico, un manifesto ad esempio, dove collocare Camillo, insieme ad altre icone di piccoli eroi del quotidiano che gli somigliano un po', magari anche bambine: la piccola principessa di Tony Ross, Olivia, ma anche la Pimpa, la Pina, Eloise. Queste figure potrebbero comporre, mano mano che le letture si succedono nel tempo, un paesaggio immaginario di amici letterari, una sorta di calendario delle storie lette insieme, un ventaglio di possibilità esistenziali e fantastiche

Un classico

Le immagini di Leo Lionni costruiscono storie dotate di senso, dicono al bambino cose che hanno per lui un significato. In tal modo non solo stimolano la sua fantasia, ma suggeriscono anche qualcosa di più profondo. Arricchiscono la sua vita fantastica e conferiscono maggiore significato alla sua esistenza. È il genio dell'artista a permettergli di creare immagini assai più significative dell'oggetto in esse rappresentato.

(...)

In questo modo il bambino, arricchendosi tanto sul piano dello sviluppo intellettuale quanto su quello della sensibilità artistica, impara che è possibile creare nuove immagini intorno a figure o oggetti a lui familiari. Un grande dono davvero, per l'immaginazione e per la crescita del bambino in generale.

Bruno Bettelheim

Nato durante un viaggio in treno come dono per Annie e Pippo, nipoti dell'artista, *Piccolo blu e Piccolo Giallo*⁴⁹⁹ è un capolavoro destinato a vivere ben oltre quella prima versione, fatta di bolli di carta ritagliati da una rivista. L'avventura dei due protagonisti e della loro amicizia diventa un classico amatissimo in Usa e più tardi in Italia e nei molti paesi in cui viene tradotto, per diverse generazioni di lettori. L'autore è un artista straordinario e poliedrico che si è confrontato in maniera fertile con tutti i campi della comunicazione visiva, vicino al futurismo in età giovanile, pittore, inventore di botaniche immaginarie, scultore, graphic designer scrittore e

⁴⁹⁹ Lionni, Leo, *Piccolo blu e piccolo giallo*, op. cit.

creatore di albi per bambini, Leo Lionni è capace di narrare, con fantasie visive di alto pregio artistico, storie che possiedono l'afflato di una visione poetica dell'uomo. Pensiamo al già citato Federico,⁵⁰⁰ apologia del lavoro intellettuale, in particolare della poesia, *Pezzettino*⁵⁰¹ e *Il sogno di Matteo*,⁵⁰² la ricerca dell'identità e il ritratto di un topo artista da giovane.

Negli albi di Lionni è sempre essenziale il rapporto fra il progetto grafico - razionale, lindo - e la suggestione poetica, aperta al senso dell'assurdo e alla tenerezza, alla nobiltà di spirito e al senso dell'umorismo, allo stupore e alla ricerca cristallina di un senso profondo dell'esistenza.



Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1999

Piccolo blu e piccolo giallo, pubblicato per la prima volta in Usa nel 1959, è un'opera che sta sola, nella sua eccellenza, nel panorama storico internazionale del picturebook. La storia dell'amicizia fra due macchie di colore, avvincente e fortemente emotiva, è narrata in una sintassi visiva in cui prendono forma, nel perfetto equilibrio, i diversi ingredienti espressivi costitutivi della forma artistica dell'albo illustrato.

Il testo è breve, chiaro, essenziale; i personaggi, le scenografie, tutte le immagini sono fortemente iconiche, sintetiche perché astratte.

⁵⁰⁰ Lionni, Leo, *Federico*, Babalibri, Milano, 2005.

⁵⁰¹ Lionni, Leo, *Pezzettino*, Babalibri, Milano, 2006.

⁵⁰² Lionni, Leo, *Il sogno di Matteo*, Babalibri, Milano, 2007.

Rosellina Archinto racconta che, quando uscì,

Naturalmente in Italia il libro ebbe vita difficile. I genitori italiani erano perplessi di fronte a un modo di raccontare così inusuale. Potrei quasi dire che il successo del libro è stato decretato dai bambini più che dai genitori. Se oggi, a distanza di tanti anni *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* continua a ottenere importanti riconoscimenti, probabilmente è perché esprime valori forti, ancora validi per le nuove generazioni e perché, come tutti sappiamo, i buoni libri non hanno tempo⁵⁰³

Le ragioni di questa fortuna sono da ricercare nel grande amore che i lettori, fin da sorprendentemente piccoli, riservano a questo albo, un amore-stupore, un incanto intatto dopo tanti anni, che si riproduce ogni volta che un lettore, di qualsiasi età, prende in mano l'albo quadrato creato dal genio di Lionni.

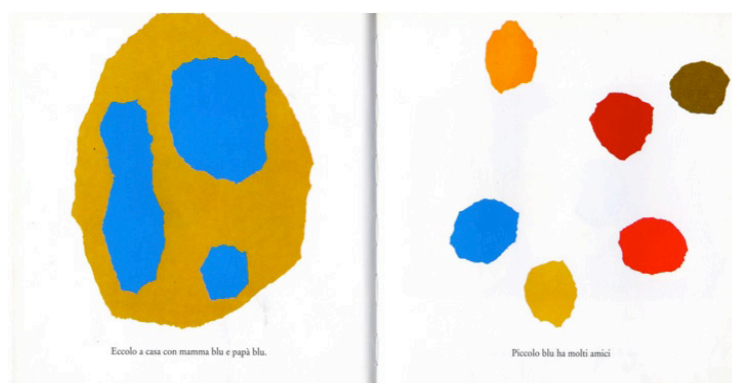


Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1999

Piccolo blu e Piccolo giallo sono due vivi protagonisti fin dal titolo. E se vivono con mamma blu e papà blu, mamma gialla e papà giallo, se vanno a scuola, giocano con gli amici, si vogliono bene, è chiarissimo che sono due bambini. Il loro antropomorfismo è tutto morale, psicologico: sono icone astratte solo in apparenza,

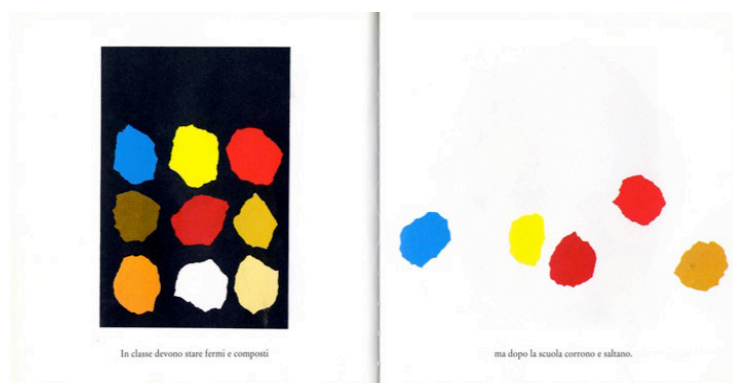
⁵⁰³ Archinto, Rosellina, in *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editore*, op. cit.

in realtà contengono la sostanza di personaggi veri e concreti. Esistono in quanto lanciati nella vita, fuori di casa, in una avventura di crescita apparentemente minimale, come tutti i primi passi.



Leo Lionni, Piccolo blu e piccolo giallo, Babalibri, Milano, 1999

Le scene in cui abitano sono ritratti puntuali della vita infantile. Guardiamo l'illustrazione che ritrae l'aula scolastica: la disciplina, il luogo chiuso, la struttura foucaultiana di sorveglianza e contenzione che incasella forme rotonde frementi di vita e di colore, tutte diverse, in una immobilità geometrica che non riesce a contenerle del tutto.



Leo Lionni, Piccolo blu e piccolo giallo, Babalibri, Milano, 1999

Aspettiamo il suono della campanella, quando nel giardino, nel gioco, nel tempo libero i protagonisti trovano riscontri di forme a loro più congeniali, tunnel, salite, geometrie naturali arrotondate.

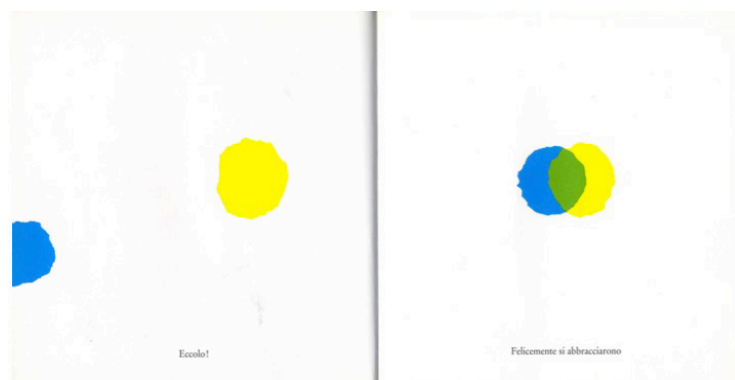
Nel girotondo, che ricorda *The snail* opera a collage di Henry Matisse solo di qualche anno più giovane dell'albo, la forma primigenia del cerchio, motivo visivo fondamentale del racconto, è immagine del gioco, della danza, dell'armonia sociale. L'immagine comunica l'energia pura del bambino, la lucente bellezza del colore, la scintilla indomabile dell'energia infantile.



Henri Matisse, *The snail* (1953), Tate Modern, Londra

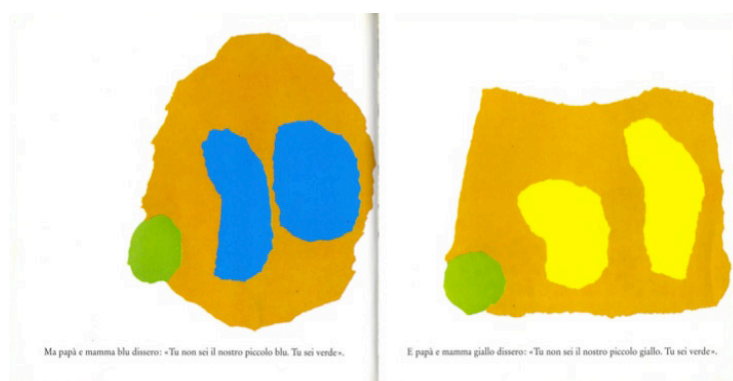
Forme e colori sono protagonisti di una metamorfosi fantastica che narra una storia di crescita e mette in scena un accadimento affettivo e psicologico.

È vero che siamo tutti diversi, ma è anche vero che le alchimie, gli incontri, le relazioni ci mettono in discussione, ci formano nel cambiamento, facendoci diventare noi stessi nel tempo. Così, all'attribuzione non priva di significato (anche razziale, anche politico, anche ideologico) di un colore per ogni famiglia, fa da contrappunto la sorpresa: quando Piccolo Blu e Piccolo Giallo si abbracciano, diventano verdi. Con lo slancio di chi ha temuto di perdersi, di chi ha cercato - di corsa, con l'affanno, in molti luoghi e pagine diverse, nere e rosse e vuote, l'oggetto amato, non trovandolo -, i due amici si ri-incontrano e finalmente si fondono, nell'affetto, in una entità unica, perfetta immagine dell'empatia.



Leo Lionni, Piccolo blu e piccolo giallo, Babalibri, Milano, 1999

Quello slancio, oltre ogni tavolozza primaria, tinge i nostri due beniamini di un colore che nasce dalla mescolanza, dalla confusione, dall'invenzione e dalla scoperta di uno spazio comune (oltreché da una concreta legge fisica che ogni bambino può verificare).



Leo Lionni, Piccolo blu e piccolo giallo, Babalibri, Milano, 1999

Al loro ritorno a casa, meta di ogni eroe fin dalla notte dei tempi, il dramma: i genitori non riconoscono la prole, letteralmente trasfigurata dal contatto con il mondo esterno. Ma il tutto dura solo un attimo. Quando dai due protagonisti scaturiscono frammenti di colore simili a piccole tessere di mosaico, nessun lettore, soprattutto se giovanissimo ha il minimo dubbio: i due stanno piangendo.

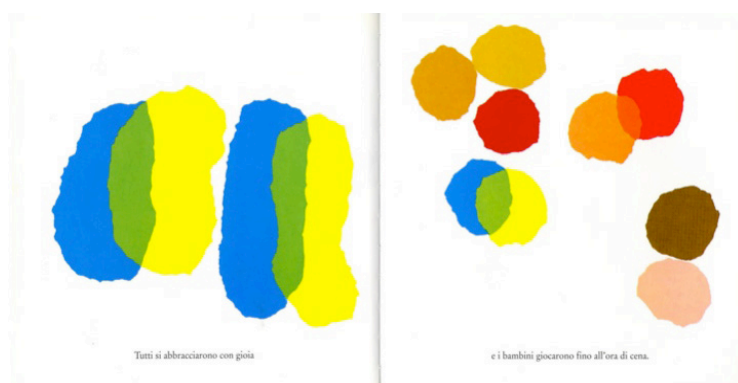


Leo Lionni, Piccolo blu e piccolo giallo, Babalibri, Milano, 1999

Ma lo stupore è tutto per per la chimica di sottrazione che li fa tornare al colore originario perché i genitori possano riconoscerli. La sottile ironia nel testo

infine si ricomposero

allude proprio alla metafora del controllo di sé, dell'integrità, della dignità. L'incontro non è negato, tutt'altro. Quando i genitori gioiscono e abbracciano i piccoli a loro volta, la magia del colore, la trasfigurazione affettiva avviene di nuovo e divenendo, tutti, verdi si svela l'arcano, si ricostruisce l'accaduto, si condivide la conquista di un mistero.



Leo Lionni, Piccolo blu e piccolo giallo, Babalibri, Milano, 1999

La lezione sul valore della differenza viene dai bambini. La verità è sperimentata, non imposta. La relazione educativa è reciproca, gli adulti imparano dai bambini, i bambini imparano dall'esperienza. Gli adulti, in un'autentica e auspicabile prospettiva pedagogica, incoraggiano autonomia e ricerca di senso, e propongono l'esperienza della scoperta. Cercano il senso, quindi, insieme ai bambini, perché il mondo, esso stesso, è in continua trasformazione. La metamorfosi, tema fiabesco per eccellenza, appartiene alle diverse età della vita, ai colori, alle visioni, alle forme, è un ingrediente proprio del pensiero stesso, dell'identità, del confronto.

L'albo può essere interpretato anche come un invito al pensiero antidogmatico, uno stimolo a vedere il mondo con partecipazione affettiva, a giocare e a cercare con caparbia anche e soprattutto ciò che sarà in grado di cambiarci.

Questo classico è una prima galleria d'arte, una sorprendente avventura dello sguardo e del racconto che molto può apportare nella relazione educativa, a proposito della quale molto altro resta da dire, da inventare, da leggere.⁵⁰⁴

L'albo di Lionni può essere senza dubbio il primo di un ideale scaffale d'infanzia, a partire dal nido, e prestarsi a letture creative, che siano di stimolo per esperienze e riflessioni sui temi dell'amicizia, dell'intercultura, della diversità e dell'identità, oltretutto sulle leggi del colore, l'arte astratta, la tecnica del collage.

Suggerimenti di lettura-Istruzioni per l'uso

Piccolo blu e Piccolo giallo stimola esperienze e riflessioni sui temi dell'amicizia, dell'intercultura, della diversità e dell'identità, oltretutto sulle leggi del colore e sullo spazio della pagina.

Può essere prezioso spunto per una quantità di attività, per esempio per:

- Sperimentare con i bambini le relazioni fra i colori primari e quelli composti, facendo loro creare le combinazioni attraverso la manipolazione di diversi materiali: tempera, acrilico, carta velina, retini o acetati da proiettare sovrapposti.

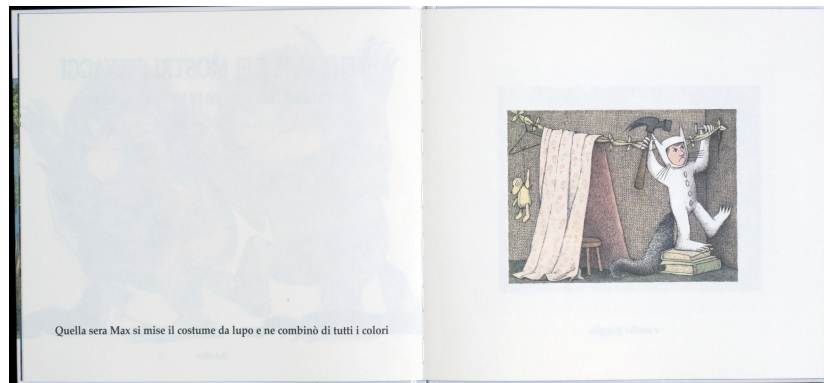
⁵⁰⁴ Cfr. Vassalli, Paola, (a cura di) *Leo Lionni* in Dossier Pedagogici, Servizi Educativi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2009.

- Provare a rappresentare i giochi, dopo nascondino e girotondo, sempre con un linguaggio visivo sintetico come il collage.
- Attraverso semplici domande sul testo, suscitare nei bambini riflessioni sulla libertà, sull'autonomia, sull'identità, sulla diversità, sul gioco, sulla famiglia e sulla vita sociale, a scuola e nel tempo libero. Chiedere loro di raccontare quella volta in cui si sono allontanati da casa o dai genitori, oppure in cui hanno cercato una persona a lungo per poi trovarla, oppure quella volta in cui si sono sentiti diversi.
- Proporre ai bambini la visione e la libera interpretazione di opere astratte come quelle di Mirò, Kandinsky, Henri Matisse, Paul Delauney, Piet Mondrian.
- Lavorare con la tecnica del collage, con attenzione speciale agli spazi, al rapporto fra pagina e forme, fra movimento e spazi vuoti. Anche una pagina vuota, come insegnano i libri illeggibili e i Prelibri di Munari, a seconda del colore, dello spessore, della forma, racconta.
- Stimolare la narrazione e l'interpretazione, incoraggiando i bambini a dare un titolo alle immagini composte e a raccontare la storia delle loro macchie di colore o forme ritagliate, quando si sovrappongono, si intrecciano, escono dalla pagina. Si possono anche prendere le immagini composte dai bambini e raccontare loro delle possibili storie attraverso le figure e chiedendo la collaborazione di tutti.
- Si può animare la storia di Piccolo blu e Piccolo giallo, attraverso travestimenti o giochi di luce.
- Rintracciare, nello scaffale dei picturebook, altri testi fortemente iconici, per essere lettori attivi e indovinare le storie dalle immagini, ad esempio avventurandosi nella lettura di albi senza parole, i cosiddetti wordless book.

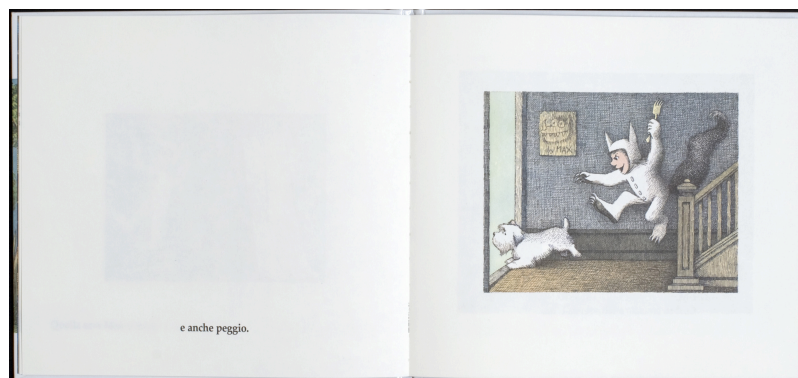
Storie liminari

Un classico

Quando *Nel paese dei mostri selvaggi* appare per la prima volta, nel 1963 in USA, l'inconscio infantile, popolato da personificazioni simboliche e fiabesche, debutta ufficialmente nell'albo illustrato. La storia creata da Maurice Sendak, lungamente covata, nelle varie edizioni, per alcuni anni, prima della forma definitiva, prende avvio da un bambino in costume da lupo che ne combina "di tutti i colori."



Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999



Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999



Maurice Sendak, Nel paese dei mostri selvaggi, Babalibri, Milano, 1999

Il piccolo Max è scatenato: impicca un pupazzo di peluche, calpesta i libri, brandisce un martello, agita verso il soffitto artigli mostruosi, risponde aggressivamente a sua madre, minacciandola addirittura di volerla divorare. Maurice Sendak, grande illustratore che ha dato il suo sguardo e le sue visioni a molti libri scritti da altri, prima di questo, decide che Max, proprio in quel frangente di ribellione e resistenza a pubblico genitore, si candidi per essere il protagonista di una grande avventura. La sanzione per l'inqualificabile comportamento del bambino è vecchio stile: *a letto senza cena!* Partirà da lì, dalla reclusione forzata del piccolo mostro e da una ribellione repressa che diviene tutta interiore, il suo viaggio strabiliante nell'altrove.

La cameretta di Max si tramuta nella soglia magica della fiaba e quindi nell'orizzonte infinito del viaggio solitario e impervio dell'eroe.

Ogni pagina dell'albo introduce a una dimensione, letteralmente, e graficamente diversa. Sendak sa che un albo può anche essere molto noioso, come ha dichiarato, e quindi tutta la sintassi, verbale, visiva e grafica è tesa a narrare all'insegna della

varietà e del dinamismo. Nel rigore progettuale, le forme, le figure, le proporzioni sono narrazioni che dialogano in maniera polifonica con il testo verbale, piegandosi ad una stessa e assoluta direzione, quella dell'autore che sceglie regia, ritmo, scenografia e sceneggiatura per un'opera a più voci e strumenti.

Veleggia la barchetta di Max nel trionfo della fuga. Essa trasforma la casa, il rifugio, la solitudine, la cameretta da bambino in uno spazio sconosciuto da esplorare. Non può mancare, in questo spazio ancestrale e quasi epico, l'isola: luogo avventuroso per eccellenza, abitata dai mostri, alter ego moltiplicati del piccolo Max. Hanno gli stessi artigli del suo travestimento, hanno le corna come ogni animale mitologico o immaginario che si rispetti. Finalmente Max può impersonificare la prepotenza, l'autorità, il potere e così indirizza verso questi abitanti del suo mondo segreto il suo nuovo fluido morale:

li doma con il trucco magico di guardarli negli occhi gialli senza
batter ciglio.

La sua calma è solo apparente, come nei sogni il paradosso è in agguato; Max, sussiegoso nella sua posa da neo-eletto re dei mostri selvaggi, con tanto di scettro e corona, come prima decisione del suo governo proclama l'inizio di una *ridda selvaggia*!

E qui l'arte della composizione del picturebook si esprime nella scelta inusuale di affidare completamente, alla metà esatta dell'albo, e all'apice emotivo della narrazione, la voce del racconto alle immagini, che invadono completamente la doppia pagina. Ululando alla luna, in una successione di tre celebri tavole di entusiasmante efficacia, mostri e Max danzano. I ballerini mostruosi si scatenano, dondolando ai rami come scimmioni (Sendak dichiara di aver avuto in mente le immagini di King Kong mentre disegnava), con occhi chiusi come in trance.

Queste tre pagine senza testo non sono affatto silenziose; come ha scritto Sarte, l'immagine è un atto, non una cosa.⁵⁰⁵ Sarà Max stesso, improvvisamente, a

⁵⁰⁵ Cfr. Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*, op.cit.

dichiarare: “Ora basta!” Il bambino caccia i mostri a letto senza cena e poi, per la prima volta, si sente solo e prova nostalgia di casa, così, guidato da un buon profumo di cibo, abdica il trono mostruoso. Non resta che affrontare il commiato dai suoi sudditi. Mentre a bordo della barchetta saluta con la mano i bestioni, saranno loro a gridare

oh non andartene-noi ti vogliamo mangiare-così tanto ti amiamo!

Come parenti troppo affettuosi e invadenti. Il tema dell’oralità e del cibo, filo rosso dell’albo, ritorna qui ad evocare il possesso e l’amore parentale, fonte di sentimenti contrastanti in ogni bambino. I mostri di Max si propongono sia come antagonisti sia come aiutanti, sudditi e poi complici. Possiamo forse apparentarli alla figura fiabesca dell’orco, non del tutto negativa, caratterizzata da costitutiva ambivalenza e dalla ricorrente tendenza al divoramento fisico del bambino:

noi così tanto ti amiamo...

Sendak racconta di essersi ispirato, per i mostri di Max, a suoi parenti dell’Europa dell’est che, in visita alla sua famiglia a Brooklyn, prima si rimpinzavano di cibo, facendo fuori tutte le delizie che la madre aveva preparato, poi strizzavano le guance del piccolo Maurice e dichiaravano di volerselo mangiare.⁵⁰⁶

Il ritorno di Max è consapevole e indolore: serenamente viaggia a ritroso, a occhi chiusi in uno spazio e in un tempo lunghissimi

fino a quella sera nella sua stanzetta dove trovò la cena ad aspettarlo.

⁵⁰⁶ L’aneddoto ricorre in molti scritti, ad esempio in Lane, Selma, *The art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1980; Kushner, Tony, *The art of Maurice Sendak* (1980 to present), Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1993; anche in Sendak, Maurice, *Caldecott & co.*, op. cit.

Non solo l'immagine è progressivamente tornata nel suo più consueto spazio della pagina destra, ma qui, nel momento in cui sentiamo il profumo di casa e cibo, ci abbandona alle parole: nell'ultima pagina non ci sono figure, c'è solo una riga scritta, una frase sulla cena - *che era ancora calda*. La minestra è là, non la vediamo perché forse, con Max, abbiamo chiuso gli occhi per assaporare il ritorno a casa, il ritorno in noi dopo il viaggio, o il sogno, o la fantasticheria.

Il viaggio è terminato, il silenzio degli occhi è quello del tempo che segue l'avventura, uno spazio apparentemente vuoto, ma denso di segreti, di ricordi, di vita vissuta. Un tempo di congedo complice e dolce. Il lettore sa, con Max, che potrebbe tornare sull'isola in qualsiasi momento, un luogo segreto di mostri privati di cui lui e solo lui può essere sovrano assoluto. Basta riaprire il libro.

Si viene accolti da un ritmo quasi organico, da pagine che cadenzano lo sguardo, il silenzio e la narrazione. Il testo, anche nella traduzione italiana del poeta Antonio Porta, possiede ritmo, musicalità, una sintesi poetica stupenda, una fortuna espressiva che sta, nella combinazione dei codici, come ulteriore miracolo di perfezione creativa. L'albo, grazie alla sapienza compositiva di Sendak, è anche una piena esperienza fisica che coinvolge occhi, orecchie, respiro.

Per la prima volta nella storia dell'albo illustrato nel libro di Max il conflitto e l'aggressività non vengono risolte in chiave moralistica o pedantesca, come accadeva in tanta letteratura per l'infanzia sette-ottocentesca, in cui al bambino capriccioso o rabbioso corrispondeva puntualmente un esito narrativo punitivo. Dopo Max altri bambini di carta hanno interpretato l'ambivalenza dell'animo umano. Lui, il bambino travestito da lupo che riuscì a domare perfino i mostri selvaggi, ne è il capofila indiscusso e merita la fama planetaria che lo circonda. Il suo viso, in una varietà di espressioni tutte godibili, è indimenticabile: arrabbiato, compunto, estatico, trasfigurato, stoico, quasi sonnambulo, è sacerdote di un rito speciale, iniziatico e fondamentale per ogni infanzia, l'incontro con i propri mostri privati.

Suggerimenti di lettura-istruzioni per l'uso

Ci sono molti motivi, e molti modi, per leggere un classico come *Nel paese dei mostri selvaggi*. Come scrive Calvino

un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso

Pertanto ogni lettore, o rilettore di questo albo, saprà trarne suggestioni per leggerlo, o rileggerlo, con i bambini:

- Per immaginare e narrare nuovi mostri.
- Per chiedere loro di raccontare quella volta che la loro stanza si è trasformata in... Quella volta in cui hanno incontrato degli esseri strani, quella volta in cui si sono arrabbiati così tanto che...
- Per ballare e animare la ridda selvaggia, di cantare e inventare canzoni adatte per le tre pagine. Durante la lettura infatti è impossibile non immaginare suoni e movimenti di questa scena, tanto è viva e dinamica
- Per diventare altro da sé, costruendo maschere mostruose
- Per lavorare con i bambini sullo spazio della pagina, sull'illustrazione che si dilata nella pagina, sull'effetto diverso che hanno le dimensioni delle immagini.

Into the wild

Allo spazio delle pulsioni aggressive e distruttive, all'incontro con la componente più istintuale della nostra psiche la letteratura offre da sempre un accesso privilegiato. Alcuni degli albi illustrati più apprezzati, più amati e premiati, sia in Italia sia all'estero, narrano di bambini alle prese con i territori selvaggi, affascinanti e antichi del non-detto, dei tabù del corpo e del linguaggio; la paura, la morte, la

malattia, la malinconia, temi apparentemente indicibili trovano spazio e trattazione in alcuni albi, rari e pregevoli per capacità di narrare, di dare voce e immagine a contenuti controversi, con la potenza comunicativa dell'arte del racconto e dell'illustrazione. Fra questi troviamo *L'angelo del nonno*,⁵⁰⁷ di Jutta Bauer che narra con gli aquerelli dell'illustratrice tedesca una vicenda che intreccia la storia personale alla Storia dell'uomo, attraverso la messa in immagini del racconto autobiografico di un nonno malato. *L'anatra la morte il tulipano*⁵⁰⁸, di Wolf Erlbruch, che attraverso una piccola parabola poetica, di sapore orientale, mette in scena il personaggio della Morte, una anziana signora in vestaglia a quadri che abita di diritto, come dice un'immagine dei risguardi, il terreno narrativo del fiabesco, insieme a volpi e conigli. Il piccolo albo *Urlo di mamma*⁵⁰⁹ racconta con grandissima semplicità la storia surreale di un pinguino sgridato dalla madre, il quale, sentendosi "a pezzi" viene rappresentato in questo modo. La storia, riprendendo il nonsense anche un po' scuro della nursery rhymes anglosassone, in realtà dispone una interessante evoluzione narrativa che mette in scena una espressione idiomatica, che alle orecchie di un bambino non ha ancora quel significato traslato nell'uso comune.

Che rabbia!

Gestire i propri sentimenti, essere a tu per tu con una emozione forte, fronteggiare un'ondata di rabbia non è mai semplice e non finisce mai il tirocinio di comprensione della vita interiore che si intraprende nella prima infanzia. Da sempre l'uomo prova a esprimere i movimenti caotici dell'interiorità e a dargli forma. A questo scopo arte, poesia, letteratura, offrono linguaggi più duttili, universali e accessibili, anche all'infanzia, rispetto alle teorie scientifiche che si pongono gli stessi obiettivi.

Mireille D'allancè, autrice e illustratrice, ha creato un albo dove il tema della rabbia infantile si traduce in una dimensione narrativa e iconica capace di rappresentare con efficacia e acutezza la parabola interiore fondamentale in cui un bambino deve fare i conti con la propria rabbia

⁵⁰⁷ Bauer, Jutta, *L'angelo del nonno*, Salani, Milano, 2003.

⁵⁰⁸ Erlbruch, Wolf, *L'anatra la morte il tulipano*, E/o, Roma, 2004.

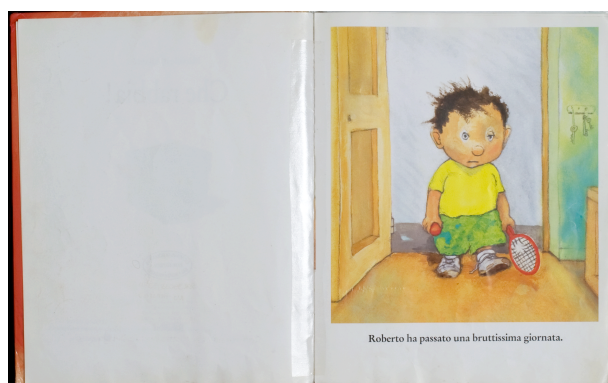
⁵⁰⁹ Bauer, Jutta, *Urlo di mamma*, Salani, Milano, 2002.



Mireille d'Allancé, Che rabbia, Babalibri, Milano,

In copertina, un bambino dall'aria inerme e sbalordita fronteggia un mostro informe, sorta di scimmione-fantasma rosso dallo sguardo torvo, più ottuso che aggressivo, a ben vedere.

I risguardi dell'albo sono rosso-rabbia, e il frontespizio, dove una scatola azzurra da cui esce una poco identificabile zampa rossa, allude alla dimensione dell'ignoto, dell'incongruo, della sorpresa, incuriosendo il lettore. Poi, quando comincia la nostra storia, ritroviamo il bambino della copertina, quasi irriconoscibile.



Mireille d'Allancé, Che rabbia, Babalibri, Milano, 2000

Ha una espressione minacciosa:

Roberto ha passato una bruttissima giornata

ci avverte il testo. Una giornata storta, si potrebbe dire, visto che il bambino appare, incorniciato dalla porta di casa, tutto asimmetrico, con un occhio più chiuso dell'altro, scarmigliato, sporco. La racchetta che ha in mano è sfondata, una delle due scarpe è slacciata, la sua postura è lievemente ingobbata. Rientra in casa, lasciando impronte sudicie sul pavimento, e non si degnava nemmeno di salutare il padre, affaccendato in cucina. Roberto lancia sgarbatamente le scarpe in corridoio e poi, costretto a tavola, si rifiuta di mangiare gli spinaci, così viene velocemente spedito in camera sua.

A questo punto, una spaventosa trasformazione coinvolge fisicamente il bambino.

Esattamente dal centro del suo volto si dilata una macchia, un nervosismo terribile prende forma in un rossore rabbioso, che gli monta dentro mentre lui sta impietrito, dando le spalle alla porta chiusa.



Mireille d'Allancé, *Che rabbia*, Babalibri, Milano, 2000

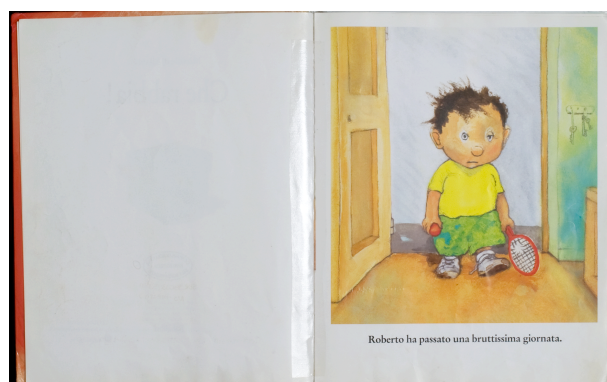
La “Cosa terribile”, di cui il testo evidenzia la difficile identificazione, sale, sale, fino a quando, all'improvviso, esce fuori: ha la forma di un essere informe, peloso e rosso, che riempie la doppia pagina per due terzi, e che, uscito così enorme dalla bocca del piccolo Roberto, lascia esterrefatti i lettori. Inoltre, il tratto che lo delinea non è netto come quello che ha tracciato la figura di Roberto, ma è sfumato, mobile, fantasmatico. Questo essere, scaturito dal profondo del bambino, è evidentemente fatto di un materiale diverso dal suo. Avviene subito uno scambio interessante: Roberto ha mutato di espressione, è curioso del nuovo venuto, è distratto da se stesso e appare, anzi, improvvisamente ben disposto al confronto con l'altro.

Voltata pagina, la Cosa, già ridimensionata rispetto alla pagina precedente, ha assunto invece l'espressione torva di Roberto e, dopo averlo fronteggiato, rivolge la sua attenzione distruttiva alla cameretta. Le sue intenzioni, appare chiaro dall'espressione scimmionesca e crudele, non sono pacifiche. La Cosa è animata da forza brutta e volontà vandalica: si scatena contro gli oggetti, li fa volare. Non si ferma davanti a niente, sradica gli scaffali della libreria e con un colpo solo, spettacolare, lancia per aria il mappamondo, il pallottoliere, l'astuccio, la penna stilografica, la sveglia, i simboli del sapere scolastico verrebbe da notare, ma anche quelli del tempo libero, come lo yo-yo, la collezione di francobolli, gli acquerelli.

Il bambino, e il lettore con lui, è profondamente affascinato da questa dimostrazione di magnifica forza brutta. Poi, però, il mostro si dirige verso il baule dei giocattoli e qui Roberto comincia non essere d'accordo con l'operazione. Sembra tornato in sé, e determinato a difendere il proprio territorio. La Cosa non si ferma, e scatena la sua rabbia contro il camion preferito. Così, Roberto si rivolge direttamente al giocattolo, personificato nel modo caratteristico dei bambini:

che cosa ti ha fatto, quel brutto bestione? Non ti preoccupare, ti
aggiusterò io. E tu vattene via, cattivo!

Nell'attitudine della cura, Roberto guarda gli oggetti in modo nuovo. Il ritmo dell'albo accelera e la pagina così si suddivide ad ospitare più immagini scontornate, in successione: il bambino recupera, aggiusta e sistema i suoi giocattoli, che la Cosa ha sciupato; il bestione, intanto, è uscito di scena e si è ridimensionato ulteriormente, fino a nascondersi sotto una sedia; ispira anche tenerezza ora, così piccolo e imbronciato.



Mireille d'Allancé, *Che rabbia*, Babalibri, Milano, 2000

Roberto, il cui viso ormai si è rischiarato e mostra una nuova determinazione, decide di rinchiuderlo in una scatola, una scelta significativa che ben rappresenta la volontà di una collocazione consapevole dell'esperienza, prima di scendere di sotto e chiedere gentilmente al padre se "è rimasto un po' di dolce?". Fiducioso che la risposta sarà positiva.

Uno dei mostri selvaggi, si direbbe, può essere la personificazione stessa della rabbia, sentimento di cui non ci interessa qui conoscere le cause quanto, piuttosto cosa comporti e come si comporti. Figurarselo così, con sembianze fisiche, è già un esercizio immaginativo notevole. Sapere che può accadere, di ingaggiare una lotta fra sé e sé, oppure con una emozione difficile da controllare, è già una lezione importante.

Il bambino subisce la rabbia fino a che non la vede come altro da sé e non raccoglie le proprie forze per reagire. La cura degli oggetti investiti d'affetto è una chiave per tornare in sé. L'idea di rappresentare un'emozione con un volto, un aspetto proprio, delle azioni caratterizzanti è una bella proposta educativa ed estetica, che sembra accogliere le suggestioni metaforiche del linguaggio. Si dice infatti "fronteggiare una emozione", "gestire la rabbia", "essere invasi da un sentimento". Qui il lettore è invitato a percorrere la metafora, nella sua cifra conoscitiva, nel suo spessore immaginativo, come occasione di esperienza e di trasformazione.

Mireille d'Allancé è interessata a mostrare il fiabesco delle persone ordinarie, il movimento del quotidiano in apparenza piatto.

È particolarmente attenta alle avventure interiori, lei che è una grande viaggiatrice, che ha vissuto a lungo in Africa, dove, dice, ha scoperto l'illustrazione nella savana. Una porta scardinata le serviva da tavolo da disegno, e i materiali le furono procurati grazie all'arrivo di un aereo militare pieno di pennelli e carta. L'amore per le persone, i bambini in particolare e per quegli aspetti della vita che non vanno mai dati per scontati, perché sono zone delicate, da affrontare con dolcezza e ironia, la accompagna, anche ora che vive a Lille, in Francia, dove ha uno studio, e dove incontra tanti piccoli lettori, innamorati dei suoi albi.

L'autrice francese riesce con l'immagine a dare voce e forma a storie universali come questa, per condividere con i bambini uno sguardo di attenzione e conoscenza nei confronti delle emozioni, per intraprendere l'avventura della scoperta di sé, di una necessaria alfabetizzazione dei sentimenti, di confronto immaginifico e piacevole sui contenuti del mondo interiore.⁵¹⁰

Il principe tigre

In copertina, su elegante sfondo nero, una tigre maestosa protegge nelle sue fauci un bambino addormentato. Lo sguardo dell'animale è mansueto, le sue zanne possenti.



Cheng Jiang Hong, *Il principe tigre*, Babalibri, Milano, 2005

⁵¹⁰ Contini, Maria Grazia, *Non di solo cervello, educare alle connessioni mente corpo*; Contini, Maria Grazia, *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.

Le grandi zampe, in cui si indovinano artigli poderosi, protettive nei confronti del piccolo.

Questa storia mi è stata ispirata da un bronzo del secolo XI a. C., fine della dinastia Shang. Questo tipo di recipiente è chiamato 'You'. Questo in particolare, detto 'La Tigre', è conservato al Museo Cernuschi, a Parigi. Una leggenda cinese racconta che un bebè di nome Ziwen fu cresciuto da una tigre.

Ecco, nei risguardi, in fondo al libro, una annotazione di Chen Jiang Hong, una delle chiavi utili anche soltanto per affacciarsi al ricco universo culturale da cui questo albo è generato.

Un piccolo imperatore viene adottato da una tigre. Del suo apprendistato nella foresta conserva un ricordo così indelebile e importante da voler affidare, tanti anni dopo, suo figlio alla stessa tigre, perché anche lui possa giovare di questa esperienza fondamentale “per diventare un principe”.

I richiami letterari e mitici, per un lettore occidentale, sono molti. Il protagonista appartiene infatti alla folta schiera dei bambini allevati dagli animali: Mowgli,⁵¹¹ Tarzan, Romolo e Remo per citare solo i più noti di una piccola stirpe longeva che attraversa la letteratura e il mito con il respiro e l'inesauribile impeto vitale dell'archetipo. La tigre richiama il lontano oriente di molta letteratura avventurosa, primo fra tutti l'immane Salgari.

Il tema fantastico del bambino selvaggio, adottato, sostenuto, preso in cura da un animale, ha generato e genera storie ricche di fascino; esso appartiene all'ambito ampio del rapporto letterario e simbolico fra uomo e animale:

Il motivo animale simboleggia, in genere, la natura primitiva e istintiva dell'uomo⁵¹²

⁵¹¹ Kipling, Rudyard, *Il libro della giungla*, Fabbri, Milano, 2005.

⁵¹² Jaffè, Aniela, “Il simbolismo nelle arti figurative” in Jung, Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Edizioni Casini, Firenze/Roma, 1967.

Il tirocinio di un cucciolo d'uomo fra gli animali è anche una occasione di salvezza degenerazioni della civilizzazione per una riconquista dell'istintualità, dell'esperienza, alla solidarietà capace di travalicare le differenze, alla sua natura primigenia di animale.

Tutto questo, in contrapposizione alle “scuole di buone maniere”, agli abiti troppo stretti delle convenzioni sociali, alle ipocrisie che ritengono pedagogicamente importanti solo le “piccole virtù”⁵¹³ e non i valori più profondi, di rispetto per la vita, di incontro con il pericolo, di coraggio e ardimento nel confronto con la natura e la natura delle cose.

Il totem animale, in particolare, si incontra e si fonde nell'immagine di ogni madre, legata alla terra, alla prole, alla vita e alla morte più di ogni altro essere vivente. Dalle pagine della raccolta di saggi Junghiani sui simboli, leggiamo di come esso possa declinarsi, nei diversi esiti narrativi.

Nell'uomo, il suo “essere animale” (che vive in lui e si manifesta nella sua psiche istintiva) può divenire pericoloso se non venga riconosciuto e integrato nella vita globale del soggetto. L'uomo è l'unica creatura che abbia il potere di controllare i suoi istinti con la volontà; ma può anche riuscire a sopprimere, a distorcere, a ferire i propri istinti – e l'animale, per parlare metaforicamente, non è mai tanto pericoloso come quando è ferito. Gli istinti repressi possono assumere il controllo dell'uomo; possono arrivare a distruggerlo completamente.⁵¹⁴

L'immagine della madre-tigre, centrale nella fiaba illustrata di Chen, richiama dunque, a ragione, simboli ancestrali e figure del mito.

La tigre, madre ferita, cui gli uomini hanno ucciso i cuccioli, è al tempo stesso il terrore dei villaggi e, in qualche modo, l'antidoto stesso alla cecità dell'uomo, alla

⁵¹³ Ginzburg, Natalia, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino, 2005.

⁵¹⁴ Jaffè, Aniela, *ivi*.

sua ignoranza e alla sua distanza dall'istinto, dalla natura, dalla terra cui appartiene. Il controveleno alla malattia della repressione degli istinti, attuata in nome della civiltà, spesso proprio nella pratica educativa, dedicata in gran parte a *sorvegliare e punire*.

Il gravoso pegno da pagare, per ristabilire l'equilibrio compromesso, è l'elemento più lontano dalle conquiste degli uomini, dal denaro, dagli eserciti, dalla forza: è l'infanzia stessa, incarnata nel piccolo figlio dell'imperatore, Wen.

Una volta preparato al viaggio, nelle sontuose stanze del palazzo imperiale, lavato, profumato, protetto dalle parole amorose della madre l'imperatrice, il bambino viene accompagnato, dal padre, sulla soglia della foresta.

Al confine con il territorio della tigre soltanto lui può procedere. Solo, come in ogni rito iniziatico, cammina fino a quando si addormenta ai piedi di un albero.

Quando la tigre trova il bambino ha un moto di rabbia, ma, subito dopo, nell'atto di prendere Wen tra le fauci, ricorda il suo stesso gesto come gesto di madre che solleva i suoi cuccioli, e riconosce in lui, con l'immediatezza dell'istinto e della memoria, l'infanzia e la prole.

In una sequenza delicata e bellissima, l'enorme animale si avvicina al bambino e lo accoglie vicino a sé, ancora dormiente, per offrirgli la propria protezione.

Ha inizio così il tirocinio di Wen e la sua vita selvaggia.

Adottato dalla tigre, viene immesso tramite una soglia segreta nel territorio incantevole nascosto nel cuore della foresta. Lo sguardo del bambino è pronto all'incanto, già libero dalla paura e aperto alla conoscenza e alla contemplazione. Le sue braccia levate esprimono la gioia nella scoperta. La doppia pagina è l'esperienza di uno spazio ampio, rigoglioso, dove la vita occhieggia fra i rami, dove la presenza vitale dell'acqua è centrale, dove la natura offre lo spettacolo della propria bellezza incontaminata, invisibile allo sguardo dell'uomo.

L'amore materno della tigre è ambivalente e maestoso: il ricordo della ferita infertile dagli uomini è tangibile come la punta di freccia che ha ancora nel fianco. Il piccolo Wen teme la sua rabbia e conosce la metamorfosi violenta e rapidissima che avviene nello sguardo materno. In una ulteriore sequenza, il volto del bambino e il muso di un cucciolo di tigre appaiono quasi identici, per la proporzione degli occhi,

ma anche e soprattutto per lo sguardo materno che il taglio dell'immagine restituisce al lettore.

Le lacrime del bambino e della madre-tigre sono le stesse lacrime. Paura e dolcezza devono necessariamente convivere. La madre è minaccia e consolazione, nascita e morte insieme, limite supremo e maestra di vita.

Il bambino è l'altro polo di una costellazione simbolica che, ristabilita, può restituire la tranquillità al villaggio, è il pegno, il contrappeso, il protagonista di un cambiamento non indolore, che lo vede crescere, nel susseguirsi delle stagioni, e diventare ragazzo, nella foresta.

Ma la tristezza di un'altra madre, della madre umana, per il distacco, è troppo forte: viene inviato un esercito, immemore del patto non scritto, per riprendersi il piccolo imperatore con la forza.

La doppia pagina di Chen costruisce scenografie corali di respiro epico, il fuoco inonda la pagina di giallo e di arancio.

Tra il fuoco e i soldati armati di frecce stanno, in uno spazio vuoto rosseggiante e spaventoso, la tigre e il ragazzo.

È una voce femminile a farsi largo, a gridare, a sfidare lo spazio inviolabile della paura per raggiungere il suo bambino: l'imperatrice.

Così, il giovane Wen può fieramente pronunciare parole che uniscono anime lontane, esseri diversi eppure conciliabili:

Tigre, ecco l'altra mia madre. Voi siete le mie due mamme, quella della foresta e quella del palazzo. Ora devo tornare a palazzo per imparare ciò che sanno i principi. Ma tornerò spesso, perché non voglio dimenticare ciò che conoscono le tigri.

E così, dato un senso personale e profondo alla sua esperienza, Wen può congedarsi dalla tigre che, ancora una volta, con gesto materno e doloroso, lo sospinge verso la madre umana.

Il giovane principe tornerà ogni anno in quel luogo, sul limitare del territorio segreto della tigre, fino a quando condurrà con sé suo figlio perché sia lei a insegnargli

tutto ciò che deve sapere una Tigre. Solo così potrà diventare un Principe.

Chen Jiang Hong è pittore, illustratore, autore di libri per bambini. Ha studiato a Pechino e dal 1987 vive a Parigi. I suoi libri mantengono un forte legame con la tradizione figurativa e narrativa del suo paese. Le chine, i rossi, gli interni, raccontano della Cina e della sua antica e ricca identità culturale, in particolare seguendone il respiro leggendario e mitico, i simboli antichi che hanno ancora un potere profondo.

Il principe tigre è una storia illustrata che ha un sapore ancestrale. La scansione della pagina dialoga talvolta con il fumetto (lui ha scritto anche *Io e Mao*, autobiografia stupenda, albo con il linguaggio del fumetto) creando pagine in cui le sequenze e i punti di vista sono quasi cinematografici, per sapienza compositiva ed efficacia narrativa. Altrove, in una alternanza sapiente che orchestra una narrazione dal ritmo incalzante, la pagina, sempre inondata di immagini fino ai bordi, è una finestra scenografica di grande respiro, dove non si vede l'orizzonte perché si è calati nel cuore del paesaggio. Il lettore, come il protagonista, si avventura in un viaggio totale, nell'esplorazione rischiosa e affascinante di un territorio sconosciuto, ricco di bellezza e di emozioni. I tratti del pennello sono a volte ben definiti, e disegnano contorni, altrove la china si allarga in macchie nere dalla suggestione profonda e drammatica, che contengono acqua, che inondano il foglio, che raccontano con l'eloquenza dell'arte l'ambientazione interiore e struggente di questa storia.

La rappresentazione della natura o degli interni domestici non segue la strada del realismo (la prospettiva è quasi assente), quanto piuttosto della condensazione sintetica e significativa di tratti e figure, tipica dell'arte orientale, che divengono così emblemi, allusioni, e costruiscono paesaggi interiori in cui il colore assume una

valenza espressiva fondamentale, virando dalle tonalità ombrose e oniriche a rossi che hanno la lucentezza delle lacche, e a gialli abbaglianti.

Suggerimenti di lettura-istruzioni per l'uso

Questo albo è molto amato dai bambini per la sua semplicità di lettura e il suo respiro mitico e fiabesco e perché mette in gioco la sfida e il coraggio della vita selvaggia e naturale, incarnati in una avventura e in una figura ambivalente, la bestia selvaggia, la fiera, la tigre. Il libro si presta quindi a molte letture e a molte attività.

Alcune di queste potranno seguire le proposte tematiche del libro, ed essere dedicate quindi all'approfondimento del tema dell'adozione, della riconciliazione o convivenza di mondi distanti, del pericolo della violenza e della ricerca di soluzione nei conflitti attraverso la ricerca di punti di contatto.

- L'albo si presta alla valorizzazione del patrimonio culturale, orale, fiabesco e visivo dei bambini, in un'ottica interculturale, alla scoperta della Cina, ad esempio, e di altri paesi. Al confronto fra diversi oggetti che appartengono ad una medesima tradizione, ad esempio un vaso, un dipinto, un libro, o alla ricognizione di immagini al fine di trovarne elementi comuni, come il colore, il segno, la rappresentazione dell'animale o del bambino.
- La storia del principe tigre può essere spunto per giochi e travestimenti, sulle tracce del proprio totem animale e per l'espressione, giocata e teatralizzata, della propria componente istintuale. Per conoscersi meglio, ad esempio, e creare un gruppo; oppure per un percorso di letture sul tema della madre, che ne metta in luce ambivalenze e declinazioni inedite, e che dia spazio ai bambini per confronto, domande, ricerca di senso in particolare rispetto al conflitto, all'autorità, all'esperienza educativa.

Il solletico delle pagine

La fiaba esercita una forza di gravità su chi vuol raccontare storie ai bambini e si presenta come una cornice all'interno della quale possiamo inserire tutto quello che vogliamo. In realtà le fiabe sono delle vere e proprie forme di vita, degli esseri preistorici che si prestano con la loro malleabilità e capacità di trasformazione a trasportare da una generazione all'altra, dall'adulto al bambino, un nucleo narrativo immortale. Io le ritengo una delle forme di vita più intelligenti del pianeta.⁵¹⁵

Fabian Negrin

Fiabe rovesciate

Per Mario Ramos un libro illustrato è fondamentalmente una buona idea, cioè un'occasione per ridere, per pensare, discutere il reale attraverso l'immaginazione.

La passeggiata di un giovane lupo grigio, piuttosto pieno di sé, attraverso il bosco è l'occasione per una sua inchiesta personale: *Chi è il più forte?* domanda ai vari personaggi che incontra. Le risposte, forse per i suoi modi da sbruffone, il suo aspetto minaccioso, il suo modo di apostrofare i malcapitati, confermano invariabilmente la sua convinzione, già svelata dal titolo. Ma c'è sempre un momento in cui le cose non sono più certe come prima, e una specie di piccolo rospo decide di rispondere la verità, come il bambino della fiaba che dice – il re è nudo!

⁵¹⁵ Dall'intervento di Fabian Negrin alla conferenza internazionale sulla letteratura per l'infanzia presso Il Cairo, 29-30, Novembre, 2006.



Mario Ramos, Sono io il più forte, Babalibri, Milano, 2002

Mario Ramos è cresciuto fra le foreste del Belgio e il sole del Portogallo. Disegnare è sempre stata la sua passione, fin da bambino. Racconta che, inquieto qual era, il disegno ha rappresentato per lui una vera salvezza. Ecco perché non ha mai smesso. Lavora per la pubblicità, per la grafica e la comunicazione ma ha trovato la sua collocazione più congeniale nel campo dell'editoria per l'infanzia. Ramos ama le contraddizioni, i piccoli inciampi nel reale, i personaggi che vedono le cose al contrario, i travestimenti animali che, come nelle fiabe di La Fontaine, permettono di narrare le traversie e le infinite debolezze degli uomini.

I suoi albi struttura semplice e giocosa e un ritmo veloce e sono adatti a lettori di pochi anni. L'umorismo, "la più civile risposta alla disperazione", come spiega l'autore⁵¹⁶ è una cifra vivace del suo lavoro⁵¹⁷. Le illustrazioni sono attraenti e soprattutto, alla base di ogni libro e di ogni disegno, stanno idee forti:

Un buon disegno è sempre e prima di tutto una buona idea. Più di ogni altra cosa mi interessa raccontare storie, attraverso le immagini.⁵¹⁸

Ramos ama raccontare, con leggerezza e brillante ironia, in un linguaggio verbo-visuale capace di conquistare immediatamente i bambini, minute storie esemplari,

⁵¹⁶ Da una videointervista dal sito www.ecoledesloisirs.fr

⁵¹⁷ Cfr. Zannoner, Paola, *Libro, fatti ridere! Ricette di lettura e scrittura umoristica*, Mondadori, Milano, 2001.

⁵¹⁸ Cfr. sito dell'editore francese: www.ecoledesloisirs.fr

dove attraverso l'ironia o la trovata umoristica si può sorridere anche e soprattutto del potere, della prepotenza, del sopruso. In uno dei suoi albi, *Il re è occupato*⁵¹⁹, nelle pagine di un libro-gioco con finestrelle il lettore cerca il re, che non si trova. Alla fine, nascosto dietro una porta elegante, il sovrano compare, seduto non proprio sul trono, impegnato in una faccenda, diciamo così escatologica.

I bambini sperimentano presto, già nella mini società di una classe, nel tempo di una ricreazione, le dinamiche della competizione, le gerarchie, l'esclusione o l'inclusione nel gruppo e nelle culture dei pari. Sono a stretto contatto con questioni fondamentali, pongono domande sulla guerra, sull'ingiustizia, sui rapporti di forza.

A Ramos piace rovesciare lo stereotipo, mostrare il paradosso e la coesistenza dei contrari, cercare il piacere di un finale a sorpresa che sovverta l'ordine delle aspettative:

La caratteristica dei bambini è uno stato di permanente rivolta costruttiva. Guardo a loro per trovare una forza sovversiva che possa discutere il mondo.⁵²⁰

Gli strumenti della sua sovversione sono china, aquerelli, acrilici, molta attenzione per la scelta del colore, il confronto continuo con l'editore, con il grafico, i numerosi e pazienti passaggi necessari per l'edizione definitiva di ogni testo, la ricerca della semplicità espressiva che, paradossalmente, è sempre frutto di molto lavoro.

Il lavoro continuo dell'illustratore, un mestiere che Ramos definisce serissimo ancorchè piacevole, è rivolto a scrivere, riscrivere, disegnare e ridisegnare, cercare e correggere il colore, cercare la linea giusta, la tonalità adatta, sviluppare l'idea in modi sempre migliori, in modo che faccia sorridere, che faccia pensare.

Ramos incontra spesso i bambini. Dedicò loro incontri e letture nelle classi, li incanta con la sua sensibilità e con loro discute di storie e figure, per crearne altre ancora.

⁵¹⁹ Ramos, Mario, *Il re è occupato*, Babalibri, Milano, 2004.

Il lupo è convinto di essere il più forte, fra tutti gli esseri del bosco (ma anche *il più bello*, in un altro albo). Attraversa il bosco, topos fiabesco per eccellenza⁵²¹. Il lettore può, in questa prima fase della storia, identificarsi anche nel suo desiderio di ricevere complimenti e conferme per la sue qualità.

Al contempo un uccellino rosso, presenza discreta ma costante fra i rami, che osserva prudentemente il lupo, con un'aria quasi da grillo parlante, è un altro possibile alter ego del lettore. Come questi è testimone dell'evento, ne fa parte ma non ha voce in capitolo. È l'interlocutore in attesa, parte fondamentale del racconto di ogni storia divertente che si rispetti.



Mario Ramos, Sono io il più forte, Babalibri, Milano, 2002

Dal punto di vista formale l'albo alterna, con ritmo regolare, una doppia pagina occupata interamente dall'immagine del bosco, su sfondo piuttosto pieno e scuro, ad una ripartita invece in due zone distinte, facciata destra e sinistra, dove le figure sono scontornate su fondo bianco. In queste il lupo abita sempre la pagina di sinistra, il suo interlocutore la pagina destra. Non c'è mai un reale contatto fra i due personaggi, c'è piuttosto un fronteggiarsi in cui il lupo mantiene, nella prossemica, un'espressione fisicamente minacciosa.

Fra un dialogo e l'altro il lupo procede monologando, circondato dai fusti degli alberi, solo nel suo compiacimento, se si esclude la presenza dell'uccellino, perplesso, quasi mimetizzato nel paesaggio. Il volatile, buffa figuretta rossa,

⁵²¹ Cfr. Berardi, Milena, *Infanzia e fiaba*, op. cit.

scandisce cambiando posto ad ogni tavola, la successione temporale della storia. Lo sguardo del bambino lettore andrà a cercarlo, mentre il lupo incede totalmente preso da sé.

Quando entrano in scena altri personaggi, e avviene l'incontro, l'attenzione del lettore è tutta alla dinamica del dialogo fra i personaggi, che si fronteggiano: le figure spiccano sul fondo bianco; il lupo appare trasfigurato ed enorme (quasi tocca con le orecchie il limite superiore della pagina) e i suoi malcapitati interlocutori, intimiditi da tale sicumera e boria, si fanno ancor più piccoli.

Si tratta degli abitanti del bosco, una vera "insalata di favole" per usare una espressione rodariana: un coniglietto selvatico, Cappuccetto Rosso, i Tre Porcellini, i Sette Nani!

Nel contesto fiabesco le parole sprezzanti che il lupo pronuncia assumono un valore parodico irresistibile ("ehi tu mocciosa" oppure "ditemi, cicciottelli"; "ridicoli ometti") perché sono indirizzate verso figure note del patrimonio culturale infantile, e le smitizzano, nel gioco dell'ironia e della parodia.

La mimica del lupo è degna di attenzione: fiero di sé e trionfo socchiude gli occhi

"hummm! Come sto bene nella mia pelle" dice fra sé e sé.

Assume una espressione crudele e accigliata, e mette in evidenza le fauci per minacciare Cappuccetto Rosso; torna in sé, sgrana gli occhioni tondi ingenuamente compiaciuto quando riceve i complimenti, anche se li ha chiaramente estorti. Incrocia le braccia con fare autoritario e paternalista quando apostrofa tre personaggi che sembra conoscere molto bene:

Cosa vedo? Tre porcellini lontano dalle loro case! È imprudente da parte vostra! Ditemi, cicciottelli, chi è il più forte?

Alza le braccia al cielo, con gesto trionfante, dopo l'ennesima conferma della propria forza. Assume una compunta aria di sufficienza per rivolgere la stessa domanda a sette piccoli minatori. Ma l'arco delle sue espressioni si tende ancora,

quando, con sguardo di estrema commiserazione, rivolge la domanda ad *una specie di piccolo rospo*.

Ciao orribile cosa. Suppongo che tu sappia chi è il più forte?

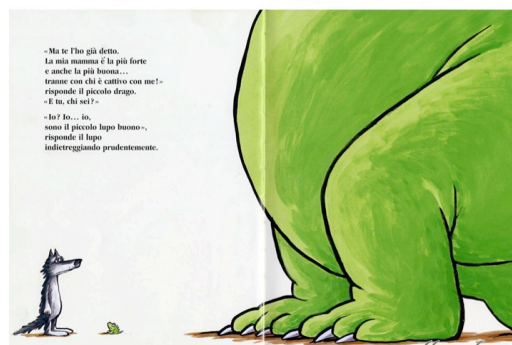
Ma il piccolo anonimo pseudo-anfibio risponde con candore assoluto

si, certamente, è la mia mamma.

A quel punto il lupo invade la pagina di destra. Il piccolo rospo scompare letteralmente. La scena è invasa dalla rabbia del lupo, il testo la esprime dal punto di vista lessicale in modo irresistibile. L'immagine incute timore, mentre il testo è decisamente divertente. La combinazione è perfettamente riuscita. La parodia (il lupo potrebbe apparentarsi anche a una figura di adulto, pieno di certezze, a confronto con le icone infantili) fa ridere e fa pensare, e demistifica il conflitto mettendo in ridicolo l'aggressività.



Mario Ramos, Sono io il più forte, Babalibri, Milano, 2002



Mario Ramos, Sono io il più forte, Babalibri, Milano, 2002

La figura del ventre enorme di un drago, e delle sue zampe, si affaccia e invade per intero la pagina destra, sconfinando anche nella sinistra. Il lupo, ormai ridimensionato, è piccolo piccolo nell'angolo in basso a sinistra. Il piccolo drago, nel mezzo, con sguardo fiducioso, e interrogativo, è rivolto verso di lui.

“Io? Io...sono il piccolo lupo buono”, risponde il lupo indietreggiando prudentemente.

Suggerimenti di lettura-istruzioni per l'uso

La struttura stessa di questo albo lo rende adatto per bambini piccoli, e si presta alla lettura animata e alla drammatizzazione.

- Può rivelarsi utile per affrontare con i bambini piccoli conflitti e asperità nei rapporti, per discutere di atteggiamenti poco ragionevoli, per raccontare piccoli drammi con ironia, per immaginare, ancora una volta, di incontrare, fuori contesto, i personaggi delle fiabe.
- Introducendo il concetto di un universo letterario, di un mondo fantastico in cui si possono rimescolare gli elementi noti, quindi dell'immaginario collettivo, come contenitore di immagini e sogni, il testo invita ad intraprendere percorsi di lettura, all'insegna dell'humour, dell'ironia, della sorpresa, in stretta relazione con le fiabe classiche, quindi con le relazioni ancestrali fra gli uomini e le molte forme del loro racconto.

Sorprese

Philippe Corentin, maestro di humour e parodia, invita a ridere e a stupirsi fra immagini e parole. Incoraggia l'infrazione dello stereotipo e gioca con le aspettative del lettore, a scopo di diletto letterario e artistico, naturalmente.

Philippe Corentin è una figura singolare, nel panorama della letteratura per l'infanzia europea contemporanea, una figura appartata che crea albi illustrati per bambini (con formati sempre diversi) alternando il lavoro sulle tavole alla potatura delle rose, e al suo hobby preferito, la siesta.

Ama scherzare, è pronto a giocare anche con le proprie scelte (serissime) di illustratore. Si definisce "uno che scarabocchia". Poi cita Raymond Queneau: "Non esiste solo l'arte, esiste anche il divertimento". Il suo mestiere, dice, è una scelta dettata da un progetto ben preciso:

cercavo precisamente un pretesto per abitare in campagna e restare
a casa mia a rifinire i ricordi d'infanzia di mia figlia.⁵²²

Philippe Corentin, nato nel 1936 a Parigi, ha idee molto chiare su cosa sia un libro per bambini:

Il mio obiettivo è far ridere i bambini, è tutto qui. Non sopporto la retorica stupida e melensa delle letture serali fatte a letto per addormentarli (...). Bisogna fare il contrario: bisogna risvegliarli con storie che fanno ridere. I bambini adorano il solletico, allora solletichiamoli sin dal mattino con dei libri veramente solleticanti!

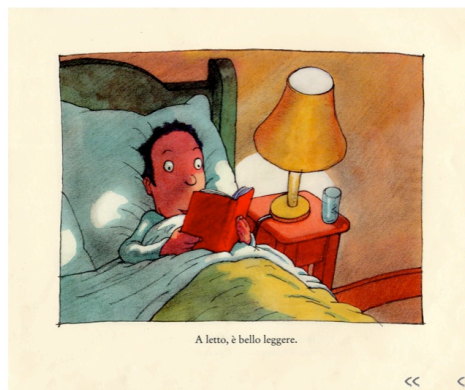
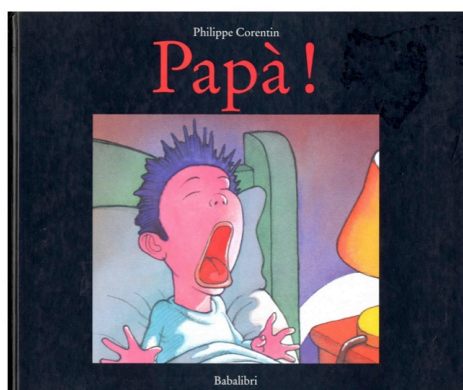
Corentin è un vero maestro del rovesciamento e della carnevalizzazione dei temi fiabeschi e ha creato testi dotati di straordinaria freschezza, ricchi di influenze colte riconoscibili, come la cifra surrealista, il dialogo artistico continuo con i classici del cartoon, il disegno umoristico, la caricatura, il gioco di parole e il gusto del paradosso. I suoi personaggi sono esilaranti e si muovono perfettamente a loro agio

⁵²² Le citazioni di Corentin provengono dalle sue interviste sul sito www.babalibri.it

nello spazio dell'assurdo. Il mondo che Corentin crea è dominato dall'a-simmetria fantastica, dal gusto per la risata, dall'effetto sorpresa e dal meccanismo estetico dello straniamento, il capovolgimento del punto di vista. Uno dei suoi albi più acclamati è il formidabile *Babbo Natale e le formiche*⁵²³, la geniale storia natalizia, puntuale risposta letteraria alla domanda infantile: perché Babbo Natale non si vede?

La soluzione di Corentin utilizza il trucco della gulliverizzazione, una delle figure del fantastico che gioca con le dimensioni del molto piccolo o del molto grande, per inventare visioni potenziali. Babbo Natale non si vede perché è molto molto piccolo.

Nell'albo intitolato *Papà!*⁵²⁴, fortunato, premiato e irresistibile, si dispiegano i temi classici del "notturno infantile": la paura del buio, la soglia del sonno, la richiesta di aiuto e attenzione, e, soprattutto, i primi rapporti con l'altro, che sia un fratello, un mostro, una proiezione di sé, un sogno, un incubo in carne ed ossa⁵²⁵.



Philippe Corentin, *Papà*, Babalibri, Milano, 1999

Il lettore viene accolto nelle primissime pagine dell'albo da un testo quasi didascalico (esempio di quella categoria di testo che ha un rapporto "simmetrico",

⁵²³ Corentin, Philippe, *Babbo Natale e le formiche*, Babalibri, Milano, 2001.

⁵²⁴ Corentin, Philippe, *Papà*, Babalibri, Milano, 1999.

⁵²⁵ In Pontremoli, Giuseppe, *Giocando parole. La letteratura e i bambini*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005 : "Ebbene sì, senza curiosità, senza paura della notte, del buio, difficilmente si è bambini, il tempo dell'infanzia è un tempo di forme e di colori, di oggetti che esistono in quanto si possono toccare e vedere distinti; un tempo in cui anche il fantasticato assume definitezza e consistenza, ed è ovviamente inevitabile, per esempio, che un bambino, giocando da solo, parli ad alta voce a quel qualcuno e quel qualcosa a cui ha dato vita. Ed è un tempo che non prevede vuoti, non ne tollera, che non prevede assenze. Un tempo in cui tutto è."

“congruente” e dunque ridondante, rispetto alle immagini⁵²⁶), che contraddicendo l’impatto della copertina, suona fintamente rassicurante, come per un temporanea tregua narrativa, che invita il lettore ad affidarsi al patto finzionale, che immediatamente si fa audace, ironicamente combinato con l’immagine, vera protagonista della narrazione fantastica.



Philippe Corentin, Papà, Babalibri, Milano, 1999

D’ora in avanti i protagonisti saranno due: un bambino e un bambino-mostro. Siamo in pieno territorio teratologico. Il legame mostro bambino, nel fiabesco come nella letteratura tutta è solido, profondo, ed è in grado di sovvertire l’ordine del quotidiano, delle pareti domestiche, per aprire allo spazio ignoto e imprevedibile dell’istinto, del rimosso, del brivido di ciò che non si conosce.

Il bambino dell’albo e il mostro hanno lo stesso letto e mondi che coesistono, la cameretta ha infatti porte fantastiche che si aprono in pareti opposte.

Bambino e creatura verde stanno, speculari e vicini, simili per statura ed espressione, nella stessa postura, sotto le lenzuola: giusto un istante di sbigottimento, il tempo di guardarsi in faccia allibiti e a bocca aperta e poi, produrre, a due voci, il grido: “papà!”.

Ogni universo parallelo può nascondere parentele insospettate: l’altro è diverso, vicino, alieno, ma forse fragile e timoroso, bisognoso delle medesime attenzioni,

⁵²⁶ Una delle tipologie tassonomiche proposte, in ambito anglosassone e nordeuropeo da Torben Gregersen, Szwarcz, Joanne Golden fra gli altri. Cfr. Nicolajeva, Maria e Scott, Carole, *How Picturebooks work*, Routledge, New York/London, 2001.

dello stesso totale soccorso e di cura di ogni bambino piccolo. L'altro è, spesso, *alter ego*.

È solo nella doppia pagina seguente che vediamo affacciarsi da una porta, prima estranea alla scena, un papà mostro. Prende per mano il suo piccolo e lo conduce fuori dalla cameretta, per portarlo a salutare la mamma, per fugare quello che definisce con rassicurante certezza “un brutto sogno”.



Philippe Corentin, Papà, Babalibri, Milano, 1999

Il bambino assiste, muto, a questa imprevista uscita di scena. Relegato a bordo pagina, rannicchiato sotto le lenzuola, senza capire bene cosa stia accadendo, sta istintivamente attento a dissimulare la sua presenza.

Così lo stupefacente rovesciamento può continuare, lo sfondamento fantastico ci conduce in salotto, alla festa dei genitori-mostri, con invitati più o meno eleganti, dotati di proboscidi, creste, zanne, canini sporgenti.

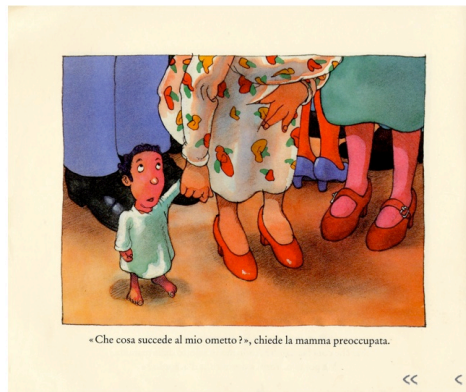


La mamma-mostro, nel suo grazioso vestito decorato con fragole su fondo chiaro, ha un sorriso dolce, sotto il corno, e riaccompagna il figlio in camera da letto, tenendolo per mano, imputando il brutto sogno alla più classica spiegazione fisiologica⁵²⁷, in versione mostruosa:

Hai mangiato troppa torta di mille piedi.

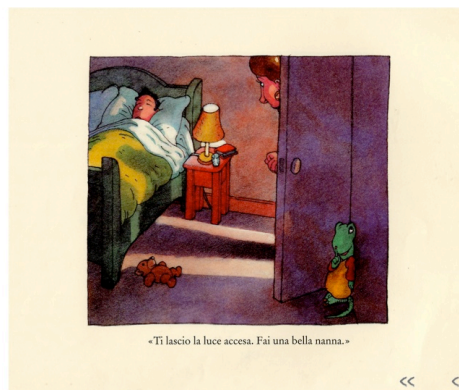
Poi il piccolo rimane solo. Nella pagina successiva, già si spaventa di nuovo, si vede dall'espressione, muta, ancora una volta terrorizzata ma, questa volta, l'urlo prorompe dalla bocca dell'altro. La scena si sposta sull'altra sponda del letto, la stanza ha una seconda porta. Si affaccia un papà umano, disegnato in stile caricaturale, che prende per mano il bambino e lo accompagna in salotto dalla mamma. Gli invitati umani, forse perché potrebbero apparire davvero spaventosi, troppo realistici, più alieni dei mostri, agli occhi dei bambini, in quanto adulti (adultus significa etimologicamente terminato: mostro significa invece straordinario) sono esclusi dalla pagina, tagliati fuori ad altezza polpaccio, come accade nei cartoni animati di "Tom & Jerry."

⁵²⁷ Ricorda la spiegazione che veniva data alla fine di ogni tavola, a *Little Nemo*, dalla voce fuori campo di genitori o nonni: "hai mangiato troppa torta di mele", dicevano ad esempio. Qui la ricetta è declinata in forma mostruosa, ma il concetto è lo stesso: i bambini vedono cose che agli adulti sono precluse. Sull'alterità della visione infantile, tema ricorrente nell'immaginario collettivo cfr. Erlbruch, Wolf, *La notte*, Roma, E/o, 2006; ma anche il film diretto da M. Night Shyamalan, *Il sesto senso*, 1999.



Philippe Corentin, Papà, Babalibri, Milano, 1999

La modalità del rientro a letto si ripete. Questa volta l'altro sta nascosto dietro la porta. Mentre la mamma rimbocca le coperte al bambino, fra il piccolo mostro e il letto, sul pavimento, sta un oggetto tipicamente transizionale⁵²⁸: un orsacchiotto.



Philippe Corentin, Papà, Babalibri, Milano, 1999

La voce del testo è ora quella di un narratore esterno, onnisciente, che si sorprende davanti alla scena che segue:

Oh! ecco che arriva l'altro...

⁵²⁸ Winnicott, Donald, *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze 1975; Winnicott, Donald, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 1974.

mentre l'immagine mostra i tre cuccioli, di uomo, di mostro e di orso, abbracciati e pacificamente addormentati.

La felicità di quest'albo non sta solo nel perfetto ritmo e nell'alternanza sapiente di testo e immagine, nell'ironia narrativa, nella capacità di stupire e far ridere il lettore, ma anche nel mettere in scena dinamiche così basilari che diventano paradigmi di rapporti diversi. Bambino e mostro possono essere, sono, molto probabilmente, fratelli, legati dalla classica ambivalenza complicità-antagonismo, solidali in una sorta di fantasticheria sulla soglia del sonno. Possono essere due aspetti dello stesso bambino; l'incarnazione della paura di addormentarsi, la proiezione del desiderio, che ogni bambino ha, di procrastinare il momento del distacco notturno.

Vero trucco narrativo, cifra stilistica di Corentin, è l'effetto sorpresa, l'ironia che l'autore rivolge verso il lettore, con un ammiccamento insieme dispettoso e cosciente, come un maestro burbero che abbia bene idea di quello che fa, mentre pone indovinelli provoca il dubbio nei bambini, per scardinare gli stereotipi, affidandosi alla potenza catartica della risata.



Philippe Corentin, *Signorina si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano, 2000

La figura del rovesciamento parodico è centrale in un altro albo di Corentin,⁵²⁹ che dialoga abilmente con la fiaba: *C'era una volta una bambina* è un inizio classico, rassicurante. Se non fosse che la Nostra già nella prima pagina è ritratta mentre sta

⁵²⁹ Corentin, Philippe, *Signorina si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano, 2000.

facendo il rodeo su un maiale, circondata da animali che non sembrano affatto contenti: persino una lumaca si dà alla fuga!



Philippe Corentin, Signorina si-salvi-chi-può, Babalibri, Milano, 2000

Nella seconda pagina, mentre lei appicca il fuoco alla coda del cane, il testo scritto lo dice:

È una piccola strega!

Brandisce infatti un oggetto che allude a una bacchetta magica, strabuzza gli occhi, insegue gli animali terrorizzati. È perfida, diabolica, e i suoi scherzi continui esasperano tutti, compresa sua madre. Ed ecco la consegna materna: nel bosco, dalla nonna, con un cestino.

L'immagine seguente, con un albero in primo piano e la bambina che incede minacciosa in secondo, riprende e rovescia una nota scena della riscrittura disneyana della fiaba: Biancaneve sperduta nel bosco e gli animalotti che la scortano con affettuosa curiosità, la seguono per indicarle la strada, la fanno sentire protetta. Qui invece, tutte le bestie scappano a gambe levate e si nascondono al passare della bambina. Un coniglietto ammicca al lettore (nel cinema si direbbe “guarda in macchina”) e con un dito premuto sul muso sembra pregare – non fatela venire da questa parte!



Philippe Corentin, Signorina si-salvi-chi-può, Babalibri, Milano, 2000

Giunta alla porta della nonna scopriamo il suo nome: Signorina Si-salvi-chi-può. Qui comincia a snodarsi in dettaglio la parodia della fiaba. L'inquadratura fissa fa risaltare le incongruità e i movimenti nella scena, ricca di dettagli. Nella parte destra dell'immagine, dietro una tenda-sipario, adagiato nel letto, in camicia da notte, sta un lupo. Mentre la bambina cerca la nonna in ogni angolo della casa, il lupo si alza, i gatti di casa si muovono, ognuno secondo una ben precisa coreografia che rende passo passo la tensione della vicenda.



Philippe Corentin, Signorina si-salvi-chi-può, Babalibri, Milano, 2000

La terribile bambina si appresta a preparare uno scherzo per la nonna: annodarle le lenzuola, come in una caserma! L'inquadratura cambia, il celebre dialogo fra il

lupo e Cappuccetto Rosso avviene questa volta con la bambina che tira la lingua al lupo e la scena è tesa allo smascheramento finale:



Philippe Corentin, *Signorina si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano, 2000

Signorina Si-salvi-chi-può brandisce un forcone e il lupo, messo alle strette, viene salvato dall'arrivo della nonna, ecologista a sorpresa, che dichiara:

Lascialo stare! È' un lupo un po' affamato. L'ho trovato nel bosco
e l'ho salvato.

Così, ecco una ulteriore versione, parodica, inedita, quasi crudele, della celebre fiaba. Nel confronto con i tanti finali della tradizione⁵³⁰, quello popolare, cruento, e quello man mano edulcorato della riscrittura borghese, stupisce e fa ridere questo, dove il lupo mangia il ragù con la nonna mentre la bambina ha (finalmente) lasciato le pagine. Un finale contemporaneo, che contiene una accezione ecologica che fa riflettere sulla figura del lupo, non più icona minacciosa per i bambini di oggi, ma animale da proteggere, in pericolo di estinzione, un abitante che si incontra oramai più nelle fiabe che nel bosco.

⁵³⁰ Recupera il testo raccolto da Paul Delarue, curato da Tiziana Roversi: Carrer, Chiara, *La Bambina e il lupo*, Topipittori, Milano, 2005.

L'ironia è rivolta anche contro gli stereotipi generazionali, allude anche all'ipocrita accettazione totale che viene riservata a volte agli atteggiamenti dei bambini, mentre, in verità, anche loro possano risultare antipatici!

Signorina Si-salvi-chi-può dà spazio all'ambivalenza del bambino (ancor di più: della bambina!), al suo desiderio inconfessato di tradire le aspettative, di essere diverso da come gli si richiede di essere, di infrangere le morale, di ridere sugli aspetti bassi delle cose, per poter sperimentare direttamente che alto e basso, errore e conflitto, rischio e peripezia appartengono tutti alle complesse geometrie della vita.

Suggerimenti di lettura-istruzioni per l'uso

Gli albi di Corentin invitano a:

- Ridere e giocare con il linguaggio, con la parodia, con il rovesciamento narrativo, sperimentando giochi e attingendo dall'infinitamente ricco baule del fiabesco, per contaminare le storie, per sottolineare atmosfere, per creare effetti di sorpresa.
- Confrontarsi sulla diversità e sull'identità: chiedere ai bambini secondo loro chi è il mostro verde, quali sono differenze e somiglianze, non solo fisiche, fra loro e le persone di famiglia.
- Inventare storie mettendo in scena molte delle situazioni narrative proposte da Corentin, proponendo versioni inedite di storie note e fiabe classiche, o giochi di ruolo e di interpretazione.

Postilla o non-conclusione fra autobiografia e ragioni di una ricerca

Ho scritto il presente lavoro non in prima persona singolare, ma al plurale, come una delle possibili testimonianze di percorsi più o meno condivisibili in senso collettivo, non solo per ragioni di eufonia ma anche di concreta e ideale vicinanza

con maestri, autori e testi, compagni di viaggio che ho variamente interpellato lungo il percorso della ricerca.

Per questo piccolo contributo conclusivo invece, il pronome non può che restringersi per dichiarare la singolarità della mia storia personale.

Ho imparato a guardare tardi.

Il senso del libro mi è stato trasmesso da una frase di mia madre “non riesco ad addormentarmi la sera se non leggo”. Il piacere della lettura, del racconto, e dell’ascolto fin da molto piccola, dalle persone a me più care.

Sempre mia madre, maestra marxista militante nelle contrade remote fra i trulli della valle d’Itria, leggeva a me e ai suoi scolari Gianni Rodari, i libri di Munari, tante storie diverse per Tantibambini.



Nico Orengo, Nochenò, Tantibambini, Einaudi, Torino, 197

Bruno Munari, Florenzio Corona, L'esempio dei grandi, Tantibambini, Einaudi, Torino, 197

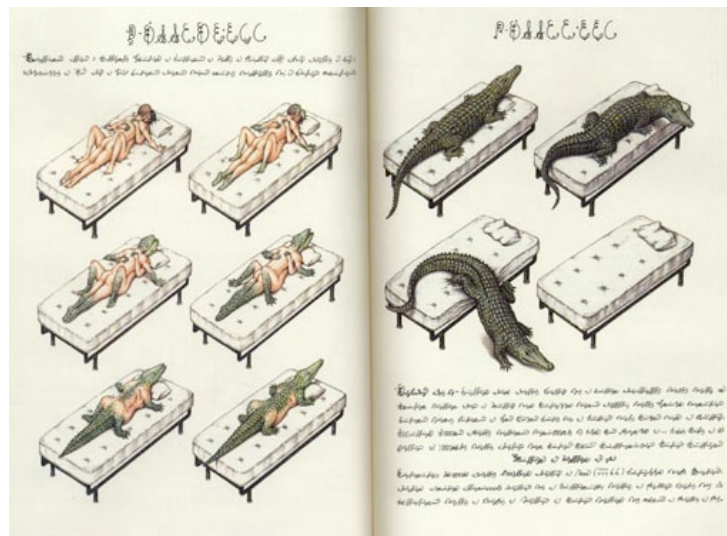
E raccontava tante storie vere e inventate, più spesso mescolate, fra giochi di parole e ricerche etnografiche, con una spiccata diffidenza ideologica per la superstizione e la magia, sempre al contrario con limpida confidenza nelle virtù della ragione.



Nico Orengo, Nochenò, Tantibambini, Einaudi, Torino, 197

Mio padre, silenzioso e costante cercatore di libri, ha provveduto sempre che in casa, per osmosi incessante, entrassero libri di tutti i tipi e le forme. Libri di storia politica, economica, religiosa, collane di letteratura, enciclopedie, libri e riviste. E poi mi portava ogni sabato in libreria. Ricordo, davanti a una vetrina di Franco Maria Ricci di Ancona, che le immagini raffinate, e spesso erotiche, e tutta quella presenza di nero lucido, avevano su di me bambina una suggestione profonda e perturbante, che mi attraeva e respingeva insieme. Nel 1981, quando vidi in quella vetrina la copertina del Codex Seraphinianus, quella sequenza si impresso silenziosamente e segretamente nella mia memoria, come esempio della pericolosa doppiezza delle immagini, dell'ambiguità che era per me terreno sconosciuto.

Il mondo adulto era per me un mondo di immagini molto più del mio, fatto di giochi, di ruoli, di sogni ad occhi aperti, di romanzi letti nei lunghi pomeriggi marini, sullo scoglio, sulla terrazza, sotto lo stendipanni, sui rami della casa sull'albero fatta con le cugine gemelle e le coperte a quadri, oppure nella solitudine indisturbata della mia camera, sull'armadio, in coffa d'albero per così dire, invisibile agli occhi di chi veniva a cercarmi.



Questo mondo di ascolto e condivisione letteraria aveva eroi domestici: mia sorella, a leggere e rileggere per me le Fiabe Italiane, in particolare la mia preferita, la siciliana Grattùla Beddattula e a raccontare storie inventate, sempre e in continuazione, e canzoni e filastrocche prese dai libri dei Quindici; e nella prima infanzia mio nonno Pietro, unico esemplare di nonno da me conosciuto, nonno campestre e ballerino che lasciati i dirupi e i capperi e i fienili e la tartaruga che viveva dietro il suo portaombrelli a Castellaneta Marina, veniva a trovare il figlio maggiore divenuto urbano e bancario, e a raccontare le storie di Compare Lupo e Comare Volpe alle sue bambine.

In seguito il libro per me è stato sempre codice cifrato, magia privata che scaturisce da piccoli segni neri sul foglio, e dal tempo, mai prevedibile, promesso e richiesto dello spessore dal volume, in quello spazio di assoluta solitudine extraterritoriale ed extratemporale in cui ci si trova quando si legge. Il tempo del romanzo, oppure il tempo della poesia, che esige animo attento alle gocce di parole sul tetto del mondo.

Molto tardi ho incominciato a guardare. Negli anni di romanzi, quando mi addormentavo con i volumi dei classici Mursia in faccia, nella canicola estiva, le illustrazioni non mi interessavano e, anzi, a volte mi infastidivano. Erano sempre diverse da quelle della mia immaginazione e pertanto mi risultavano come maldestri tentativi di creare incursioni pubbliche in visioni del tutto private. Credo che la

pedagogia aniconica, attraverso mia madre, in qualche modo possa aver influenzato questo vezzo iconoclasta che mi faceva snobbare le immagini.

Solo i fumetti, dominio esplicito e incontrastato delle figure, lettura di ritmo veloce, a metà fra il mondo e il segno, non totalmente immersi, così a pelo d'acqua, non creavano in me resistenza ma puro piacere.



Ogni mercoledì, grazie a mio padre, la mia dose di Topolino, con le pubblicità e le rubriche e le lettere dei lettori, somministrava alla piccola abbonata iconoclasta un modesto ma costante rifornimento di cultura Pop. Alla televisione, unico programma permesso, Remì, alle cinque su Raiuno. In seguito accettai, e rilessi più volte, il romanzo di Malot (ma mai l'illustrazione di quel bambino puntuto che nella traduzione si ostinavano a chiamare Remigio).

Molto più tardi, costretta da un esame universitario di Storia dell'arte medioevale e moderna, ho dovuto fare i conti con la mia scarsa dimestichezza con lo sguardo. Miope, come tutti nella mia famiglia, la vista non è certo il più sviluppato dei miei sensi ed ero così stupefatta dallo scoprire un mondo sconosciuto. Allenare la vista è stata una totale scoperta per me. Visitare Roma con il libro d'arte in mano, contando colonne e arcate e statue e andando a vedere quadri e affreschi celebri, è stata una caccia al tesoro che non aveva che i miei stessi occhi come premio.

Per mandare a memoria, su imposizione di Anna Ottani Cavina, decine e decine di opere d'arte, con le date, i nomi, i temi, le collocazioni e le città relative, in visto dell'esame ho dovuto per la prima volta guardare con metodo, e porre le basi del mio modo acerbo di percepire le immagini. Ho contato bottoni sui farsetti dei nobilotti toscani, ho cercato nell'espressione di Dafne la memoria della sua vicenda, e in quell'Amore e in quella Psiche il segno di quell'artista, la voce di quella fra tutte le narrazioni del mondo.

Poi, negli anni universitari di tante parole e meno immagini, il cinema, i musei internazionali visitati come luoghi antropologici più che come testi visivi, le lezioni di Faeti, le proiezioni di diapositive e la scoperta delle storie che stanno dietro alle immagini, hanno contribuito ad una lentissima e poco consapevole frequentazione dell'esercizio dello sguardo. È stato in libreria, nel mio debutto come libraia ragazzi alla Giannino Stoppani, che il senso della vista, nel sistema delle coordinate del libro, e del lettore, e dello scaffale, è stato coinvolto più attivamente nella mia sopravvivenza quotidiana.

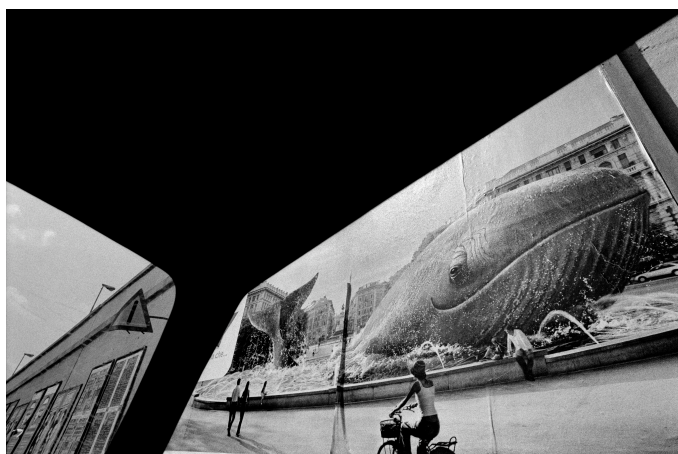


foto di Davide Tranchina "Safari metropolitano" 2001

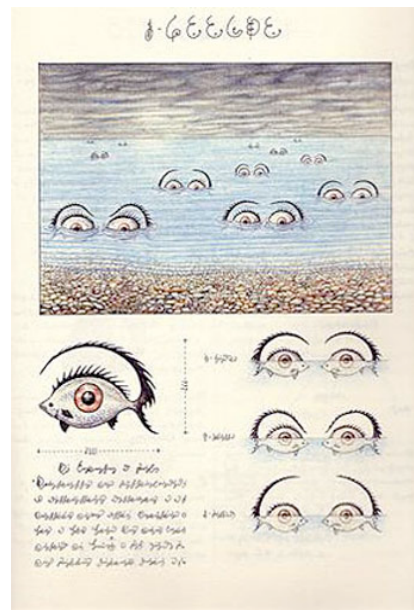
Dopo molti anni, ad un certo punto, è stato come se tutte le esperienze visive avessero colmato quel deficit primario che mi separava dall'immagine, dal suo grado zero intendo, dalla mia capacità minima di visione e dalle persone più visive di me, che per uno strano caso del destino la vita mi ha spesso messo a fianco: sono amici artisti, filmmaker, fotografi, illustratori, inspiegabili pazienti pescatori di esseri per me altrimenti invisibili.

Lavorare con l'albo illustrato, con i libri per bambini, è stato più tardi come riprendere il filo di quell'avventura sommersa, e il mio stupore davanti alle immagini è quello di una neofita, tecnicamente ancora in età prescolare. La mia unica scuola di visione pura è stata il mare, la contemplazione delle profondità marine e delle foreste ondegianti di Posidonia, l'astrattismo delle colonne di bolle che corrono verso la superficie, la bellezza stupefacente e silenziosa delle creature della barriera corallina, il silenzio della sabbia e la scoperta improvvisa della sogliola, il nero rilucente dei ricci e il blu inebriante senza fondo, gli occhi ipnotici di pesci che sporgono da minuscoli fori nella roccia, l'arte del grande designer che ha progettato le creature del mare, la capacità narrativa del polpo.



foto di Adriano Cavaliere

Klaus Flugge ha detto che ha scelto di fare i libri per bambini perché da bambino non ne aveva, Rosellina Archinto perché ne voleva di bellissimi per i suoi bambini, altri custodi di immagini e avventure dell'immaginario per altre profonde e personali motivazioni. Io mi sono interessata di albi illustrati perché in questi libri vedo ancora l'indecifrabilità del mistero dell'immagine (l'indecifrabile bellezza del mondo delle cose sensibili) racchiusa nel sistema per me rassicurante dell'oggetto libro, e nella struttura che mi è più familiare della narrazione; vedo un'offerta affettuosa, un invito visivo non minaccioso e rapido al gioco e al racconto, un dono di tempo dedicato allo spirito, al senso e al nonsenso, da condividere, che mi viene a prendere ancora bambina lassù sul mio armadio interiore, e mi fa desiderare di leggere e sfogliare "il libro del mondo" ancora e ancora, e condividere il piacere della scoperta, di ogni aurora, che è la nostra inesauribile risorsa di infanzia.



Luigi Serafini, Codex Seraphinianus

Bibliografia

- Aa.Vv., *Artist to artist. 23 Major illustrators talk to children about their art*, Philomel Books, New York, 2007
- Aa.Vv., *Children's Corner*, Corraini, Mantova, 2007
- AA.Vv., *L'età d'oro. Storie di bambini e metafore d'infanzia*, Pendragon, Bologna, 2001
- Agostinelli, Maria Enrica, *Sembra questo, sembra quello*, Salani, Milano, 2002
- Ajubel, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, Valencia, 2008
- Almansi, Guido e Fink, Guido, *Quasi come. Letteratura e parodia*, Bompiani, Milano, 1994
- Altan, Tullio F., *La Pimpa*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2004
- Andreani-Dentici, Ornella e Gorla, Gioia, *Jean Piaget. Dal bambino all'adolescente. La costruzione del pensiero*, La Nuova Italia, Firenze, 1969
- Annual 2008 Bologna-Illustrator's of Children's Books*, Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, Bologna, 2008
- Antoniazzi, Anna, *Romagna Incantata*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2003
- Arizpe, Evelyn e Styles, Morag, *Children reading pictures, interpreting visual text*, Routledge Falmer, London, 2002
- Arnheim, Rudolph, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1984
- Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006
- Bachelard, Gaston, *Psicoanalisi dell'aria*, Red Edizioni, Como, 2007
- Bachelet, Jilles, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano, 2006
- Baddeley, Pam e Eddershow, Chris, *Not so simple picture books, Developing response to literature with 4-12 years old*, Trentham Books, London, 1994
- Bader, Barbara, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, MacMillan Publishing, New York, 1976
- Baldacci, Valentino e Rauch, Andrea, *Pinocchio e la sua immagine*, Giunti, Firenze, 2006

- Bang, Molly, *Picture this. How Pictures work*, Chronicle Books, San Francisco, Usa, 2000
- Baroni, Daniele, *Un oggetto chiamato libro. Breve trattato di cultura del progetto*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2009
- Barr, John, *Illustrated Children's Books*, British Library, Londra, 1986
- Barrie, James Matthew, *Peter Pan*, Mondadori, Milano, 2003
- Barry, Frances, *Le anatre di Anatrella. Un libro per contare da 1 a 10*, Ape Junior, Milano, 2005
- Barthes, Roland, *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 1993
- Barthes, Roland, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino, 1998
- Bateson, Gregory, *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984
- Bateson, Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977
- Bauer, Jutta, *L'angelo del nonno*, Salani, Milano, 2003
- Bauer, Jutta, *Urlo di mamma*, Salani, Milano, 2002
- Belpoliti, Marco, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino, 1996
- Benjamin, Walter, "Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati" in *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, Torino, Einaudi, 1979
- Benjamin, Walter, *Infanzia berlinese intorno al novecento*, Einaudi, Torino, 2001
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000
- Berger, John, *Questione di sguardi*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (I edizione italiana 1998).
- Berger, John, *Sul disegnare*, Scheiwiller, Milano, 2007
- Berger, John, *Ways of seeing*, Penguin Books, London, 1972
- Bernardi, Milena, *Infanzia e fiaba*, Bononia University Press, Bologna, 2007
- Berner Rotraut, Susanne, *Buongiorno, Carletto!*, Emme, Milano, 2001
- Bertin, Giovanni Maria, *Costruire l'esistenza. Il riscatto della ragione educativa*, Armando, Roma, 1983
- Bertin, Giovanni Maria, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico, violenza e eros*, Cappelli, Bologna, 1981
- Bertin, Giovanni Maria, *Educazione al cambiamento*, La Nuova Italia, Firenze, 1981

- Bertin, Giovanni Maria, *Educazione e alienazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1973
- Bertin, Giovanni Maria, *L'ideale estetico*, La Nuova Italia, Firenze, 1974
- Bertin, Giovanni Maria, Nietzsche, L'Inattuale. Idea pedagogica, La Nuova Italia, Firenze, 1977
- Beseghi, Emma, *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna, 2008
- Beseghi, Emma, *Nel giardino di Gaia*, Mondadori, Milano, 1994
- Biblioteca Italiana delle Donne e Giannino Stoppani Cooperativa Culturale (a cura di), *Alla lettera Emme: Rosellina Archinto editrice*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2005
- Bichsel, Peter, *Al mondo ci sono più zie che lettori*, Marcos y Marcos, Milano, 1989
- Birdsall, Derek, *Notes on Book design*, Yale University Press, 2004
- Bisutti, Donatella e Agliardi, Allegra, *Le parole magiche*, Feltrinelli, 2008
- Bisutti, Donatella, *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*, Mondadori, 1992
- Blake, William, *Canti dell'innocenza e dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano, 2009
- Blezza Picherle, Silvia (a cura di), *Raccontare ancora, la scrittura e l'editoria per ragazzi*, Vita e pensiero, Milano, 2007
- Boero, Pino e De Luca, Carmine, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Bari, 2009
- Bondioli, Anna, *Ludus in fabula: per una pedagogia del narrare infantile*, Edizioni Junior, Bergamo, 2004
- Booker, Christopher, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, Continuum International Publishing Group, New York, 2005
- Borsani, Ambrogio e Bianchetto, Paola, *Una pipa temporalesca*, Tantibambini (n.56), Einaudi, Torino, 1976
- Boutavant, Marc, *Il giro del mondo di Mouk*, Fabbri, Milano, 2007
- Briggs, Raymond, *Il pupazzo di neve*, E. Elle, Trieste, 2003
- Brown, Anthony, *Into the forest*, Candlewick, London, 2004
- Brown, Anthony, *Voices in the park*, Dorling Kindersley, London, 2001
- Bruscaglione, Massimo, *Persona empowerment. Poter aprire nuove possibilità nel lavoro e nella vita*, Franco Angeli, Milano, 2007

- Buongiorno, Teresa, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri Editori, Milano, 2001
- Buongiorno, Teresa, ill. di Gianni De Conno, *Abul Abbas - Elefante Imperiale*, Lapis Edizioni, Roma, 2009
- Busch, Wilhelm, *Max e Moritz e altre storie*, Lerici Editore, Roma, 1968
- Buzzi, Aldo e Frigerio, Coca, *Segui la pista...*, Tantibambini (n. 15), Einaudi, Torino, 1973
- Caldecott, Randolph, *Hei Diddle Diddle and baby bunting*, Frederick Warne, London/New York, 1883
- Caldecott, Randolph, *The House that Jack built*, Frederick Warne, London/New York, 1878
- Calì, Davide e Bloch, Serge, *Io aspetto*, Emme, Trieste, 2006
- Calvino, Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino, 1991
- Calvino, Italo, ill. di Agostinelli, Maria Enrica, *Il Barone Rampante*, Mondadori, Milano, 2001
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1999
- Calvino, Italo, *Le Fiabe Italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni*, Oscar Mondadori, Milano, 1995
- Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano, 1993
- Cambi, Franco e Giambalvo, Epifania, *Formarsi nell'ironia: un modello postmoderno*, Sellerio, Palermo, 2008
- Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995
- Cardarelli, Roberta, *Libri e bambini. La prima formazione del lettore*, La Nuova Italia, Firenze, 1995
- Carle, Eric, *Il piccolo bruco Maisazio*, Mondadori, Milano, 2008
- Carle, Eric, *The art of Eric Carle*, Philomel Books, New York, 2002
- Carle, Eric, *The very hungry caterpillar*, World Publishing Company, New York, 1969
- Carrer, Chiara, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano, 2005

- Carrol Lewis, ill. di Rackam, Arthur, *Alice nel paese delle meraviglie*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2008
- Carroll, Lewis, *Alice nel paese delle meraviglie*, Testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano, 2002
- Carroll, Lewis, ill. di Tenniel, Sir John, *Alice nel paese delle meraviglie*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 2007
- Carter, David. A., *E...un punto rosso*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2004
- Chen, Jang Hong, *Il cavallo magico di Han Gan*, Babalibri, Milano, 2004
- Chen, Jang Hong, *Io e Mao*, Babalibri, Mliano, 2008
- Chenouf, Ivanne, *Lire Claude Ponti encore et encore*, Éditions Être, Paris, 2007
- Chia, Beppe e Piscitelli, Daniela (a cura di), *Design Per. Settimana internazionale della grafica*, Aiap edizioni, Napoli, 2010
- Contini, Maria Grazia (a cura di), *Tra impegno e utopia*, Clueb, Bologna, 2005
- Contini, Maria Grazia e Manini, Milena, *La cura in educazione. Fra famiglie e servizi*, Carocci, Roma, 2007
- Contini, Maria Grazia, *Figure di felicità. Orizzonti di senso*, La nuova Italia, Firenze, 1993
- Contini, Maria Grazia, Fabbri, Maurizio; Manuzzi Paola, *Non di solo cervello. Educare alle connessioni mente-corpo-significati-contesti*, Raffaello Cortina, Milano, 2006
- Contini, Maria Grazia, *Per una pedagogia delle emozioni*, La Nuova Italia, Firenze, 1992
- Contini, Mariagrazia e Bertin, Giovanni Maria, *L'educazione alla progettualità esistenziale*, Armando, Roma, 2004
- Corentin, Philippe, *Babbo Natale e le formiche*, Babalibri, Milano, 2001
- Corentin, Philippe, *Papà*, Babalibri, Milano, 1999
- Corentin, Philippe, *Signorina Si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano, 2000
- Corsaro, William A., *Le culture dei bambini*, Il Mulino, Bologna, 2003
- Cottin, Menena e Farìa, Rosana, *El libro negro de los colores*, Ediciones Tecolote, San Miguel Chapultepec, Mexico, 2007

- Cotton, Penni, "An analysis of settings in selected European picture books", in *Bookbird: Picture Books and Global Trends*, 2002
- Cotton, Penni, "The Europeaness of Picture Books" in *Children's Literature and National Identity*, Trentham, Ed. Margaret Meek, London, 2001
- Cotton, Penni, *Picture books Sans Frontières*, Trentham Books, London, 2000
- Dal Gobbo, Angela, "La definizione del picturebook" e "Glossario" in *Liber*, n. 75 (lug.-sett. 2007), Idest, Campi Bisenzio, Firenze
- Dallari, Marco e Francucci, Cristina, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, La Nuova Italia, Firenze, 2001
- Dallari, Marco, *In una notte di luna vuota*, Erickson, Trento, 2008
- Dallari, Marco, *La dimensione estetica della paideia. Fenomenologia, arte, narratività*, Erickson, Trento, 2005 (ristampa 2008)
- De Mauro, Tullio e Mancini, Marco, *Dizionario Etimologico*, Garzanti, Milano, 2000
- De Mauro, Tullio, *Guida all'uso delle parole*, Editori Riuniti, Roma, 1980
- Delaunay, Sonia, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano, 1974
- Demozzi, Silvia, *Una danza di parti interagenti. Gregory Bateson pensiero ecologico e educazione* (saggio inedito), 2009
- Didier, Claire, *L'enciclopedia dei buchi*, Editoriale Scienza, Trieste, 2007
- Dilthey, Wilhelm; Matteucci, Giovanni (a cura di), *Estetica e poetica*, FrancoAngeli, Milano, 1992
- Doonan, Jane, *Looking at Picture in Picture Books*, Thimble Press, Lockwood, 1993
- Douglas, Martin, *The telling line, essays on fifteen contemporary book illustrators*, Julia Mc Rae Books, London, 1989
- Duprat, Guillaume, *Il libro delle terre immaginate*, Ippocampo Junior, Milano, 2009
- Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1972
- Eco, Umberto (a cura di), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, 2007
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2000
- Eco, Umberto, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano, 2004

- Eisner, Will, *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Usa, 1985
- Elzbieta, L'enfance de l'art, Editions De Rouergue, Paris, 2005
- Erlbruch, Wolf, *La grande question*, Éditions Être, Paris, 2003 (edizione italiana La grande domanda, E/o, Roma, 2004)
- Erlbruch, Wolf, *La notte*, E/o, Roma, 2006
- Evans, Dilys, *Show & Tell: Exploring the Fine Art of Children's Book*, Chronicle Books, London, 2008
- Faeti, Antonio (a cura di), *Gli acquerelli di Lisbeth Zwerger*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 1990
- Faeti, Antonio, *Bologna. I portici raccontano*, Minerva, Bologna, 2009
- Faeti, Antonio, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino, 1972 (prima edizione Saggi Einaudi 2001).
- Faeti, Antonio, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano, 1995
- Faeti, Antonio, *Il piccolo cavaliere Aklin*, postfazione a Saint-Exupéry, Antoine, Il Piccolo Principe, Bompiani, Milano, 1994
- Faeti, Antonio, *L'estate del lianto*, Topipittori, Milano, 2009
- Faeti, Antonio, *La casa sull'albero. Orrore, mistero, infanzie in Stephen King*, Einaudi Ragazzi, Trieste, 1998
- Faeti, Antonio, *Segni e sogni*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 1998
- Faeti, Antonio, *Specchi è riflessi. Nuove letture per altre immagini*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2005
- Falconer, Ian, *Olivia*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2001
- Fanelli, Giovanni e Godoli, Ezio, *L'illustrazione Art Nouveau*, Laterza, Bari, 1989
- Farina, Loredana, *Il libro gioco. Un po' mestiere, un po' passione*, Milano, 2004
- Farnè, Roberto, *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione dall'Orbis Pictus a Sesame Street*, Zanichelli, Bologna, 2002
- Feaver, William, *When we were young, Two centuries of children's book illustration*, Holt, Rinehart and Winston, London, 1977
- Fince, Eli, *Visual Puns in Design*, Watson, Guptill Pub, New York, 1982
- Fochesato, Walter, *Libri illustrati: come sceglierli?*, Mondadori, Milano, 2000

- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976
- Fox Weber, Nicholas, *Babar, l'opera e l'arte di Jean e Laurent de Brunhoff*, Garzanti, Milano, 1989
- Frabboni, Franco e Faeti, Antonio, *Il Lettore ostinato. Libri, biblioteche, scuole, mass-media*, La Nuova Italia, Firenze, 1983
- Freud, Sigmund, *Opere (vol. 3): L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989
- Frigerio, Coca, *Joe Virus*, Tantibambini (n. 44), Einaudi, Torino, 1974
- Gallaz, Cristophe, ill. di Innocenti, Roberto, *Rosa Bianca*, C'era una volta, Pordenone, 2006
- Gherardi, Vanna e Manini, Milena (a cura di), *I bambini e la lettura*, Carrocci Editore, Roma, 1999
- Giacobbe, Maria, *Diario di una maestrina*, Il Maestrale, Nuoro, 2003
- Giacobbe, Maria, *Maschere e angeli nudi. Ritratto d'un'infanzia*, Il Maestrale, Nuoro, 1999
- Gianini Belotti, Elena, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*, Feltrinelli, Milano, 1973
- Giannino Stoppani Cooperativa Culturale (a cura di), *Alchimie*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2006
- Giannino Stoppani Cooperativa Culturale (a cura di), *Benvenuto Mr. David! A tribute to David McKee*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2006
- Giannino Stoppani Cooperativa Culturale (a cura di), *L'imperatore è i suoi vestiti!?*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2002
- Giannino Stoppani Cooperativa Culturale (a cura di), *Rodari fullcolor*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2009
- Giannino Stoppani Cooperativa Culturale (a cura di), *Un autobus con la proboscide. Libri indiani per bambini e ragazzi*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2008
- Ginzburg, Natalia, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino, 2005
- Goethe, Johann Wolfgang, *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 2008
- Gomi, Taro, *Scarabocchi*, Corraini, Mantova, 1990

- Gotti, Grazia; Roversi, Tiziana; Sola, Silvana; Tartarini, Giampaola (a cura di), *Album illustrato, autori collane personaggi*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 1998
- Gramantieri, Nicoletta e Pellati, Marco, “Quando un grosso topo fuma la pipa ovvero la Biblioteca Salaborsa Ragazzi” in *Infanzia*, n. 2 (anno 2009), letteratura per l’infanzia 0-6 anni, numero monografico a cura di Milena Bernardi ed Emy Beseghi, Alberto Perdisa editore, Bologna.
- Grandi, William, *Infanzia e mondi fantastici*, Bononia University Press, Bologna, 2007
- Grilli, Giorgia, *In volo dietro la porta*, Il Ponte Vecchio, Cesena, 2002
- Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm, ill. di Pacovska, Kveta, *Hansel e Gretel*, Nord-Sud, Adriano Salani, Milano, 2009
- Guarnaccia, Steven, *I tre Porcellini*, Corraini, Mantova, 2009
- Guarnaccia, Steven, *Riccioli d’oro e i tre orsi*, Corraini, Mantova, 2002
- H. Schwarcz, Joseph, *The picture book comes of age. Looking at Childhood Through the Art of Illustration*, London, 1991
- Hale, Irina, *Diciotto l’orsacchiotto*, Tantibambini (n. 30), Einaudi, Torino, 1974
- Handler Spitz, Hellen, *Libri con le figure. Un viaggio tra parole e immagini*, Mondadori, Milano, 2001
- Haring, Keith, *Il grande libro delle piccole cose*, Mondadori, Milano, 2007
- Harris, Isobel e François, André, *Il piccolo marroncini*, Tantibambini (n. 11), Einaudi, Torino, 1972
- Hazard, Paul, *Uomini ragazzi libri. Letteratura infantile*, collana “I problemi della pedagogia”, Armando Editore, Roma, 1967
- Hillman, James, *Puer Aeternus*, Adelphi, Milano, 1999
- Hillmann, James, *Saggi sul Puer*, Raffaello Cortina, Milano, 1988
- Hoban Tana, *Look book*, Greenwillow Books, New York, 2004
- Hoban Tana, *Shape and Things*, Simon & Schuster, New York, 1970
- Hole, Stian, *Garmanns sommer*, Cappelen Forlag, Oslo, 2006
- Horning, Kathleen T. e Innerst, Stacy, *From Cover to Cover: Evaluating and Reviewing Children’s Books*, Harper Collins, London, 1997

- Houdart, Emanuelle, *I meravigliosi viaggi della fata brillina*, Motta Junior, Milano, 2006
- Houdart, Emanuelle, *Mostri ammalati*, Il Castoro Bambini, Milano, 2005
- Il mondo di Beatrix Potter*, Sperling & Kupfer, 1997
- Janosch, *Ti guarisco io disse l'orsetto*, AER, Bolzano, 1997
- Jung, Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Edizioni Casini, Firenze/Roma, 1967
- Khol, Herb, *Should we burn Babar. Essays on children's literature and the power of stories*, New Press, New York, 1965
- Kipling, Rudyard, *Il libro della giungla*, Fabbri, Milano, 2005
- Könnecke, Ole, *Camillo e il regalo di Natale*, Beisler, Roma, 2008
- Könnecke, Ole, *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma, 2006
- Könnecke, Ole, *Camillo e le bambine*, Beisler, Roma, 2005
- Könnecke, Ole, *Camillo ha un segreto*, Beisler, Roma, 2007
- Korczak, Janusz, *Quando ridiventerò bambino*, Luni editrice, Milano, 2005
- Kushner, Tony, *The art of Maurice Sendak (1980 to present)*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1993
- Lagerlof, Selma, *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson*, Mondadori, Milano, 2005
- Lane, Selma, *The art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1980
- Lastrego, Cristina e Testa, Francesco, *I tarocchi col porcello*, Tantibambini (n. 31), Einaudi, Torino, 1974
- Le Bouar, Françoise, "Dans le secret des pages de garde" in *Revue des livres pour enfants*, n.191, 2000, La joie par les livres, Paris
- Lear, Edward, *Il libro dei nonsense*, Einaudi, Torino, 1970
- Legrand, Edy, *Macao et Cosmage ou l'expérience de bonheur*, Circonflexe, Paris, 2000
- Lepman, Jella, *La strada di Jella*, Sinnos, Roma, 2009
- Lepscky, Ibi e Roselli, Luciana, *Voglio una mela blu*, Tantibambini (n. 24), Einaudi, Torino, 1973

- Lewis, David, *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*, Routledge, New York, 2001
- Lindgren, Astrid, *Pippi Calzelunghe*, Salani, Milano, 2009
- Lionni, Leo, *Federico*, Babalibri, Milano, 2009
- Lionni, Leo, *Il sogno di Matteo*, Babalibri, Milano, 2007
- Lionni, Leo, *L'immaginario come mestiere*, Electa, Milano, 1990.
- Lionni, Leo, *Pezzettino*, Babalibri, Milano, 2006
- Lionni, Leo, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1999
- Litowinsky, Olga, *It's A Bunny-Eat-Bunny World A Writer's Guide to Surviving and Thriving in Today's Competitive Children's Book Market*, Walker, London, 2001
- Lorant-Jolly, Annicke e Van der Linden, Sophie, *Images des livres pour la jeunesse, lire et analyser*, Editions Thierry Magnier/CRDP, Paris, 2006
- Lumbelli, Lucia e Salvadori, Margherita, *Capire le storie, un modo di usare i racconti illustrati nella scuola dell'infanzia*, Puntoemme, Emme Edizioni, Milano, 1977
- Lurie, Alison, *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini: tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1993
- Maffei, Giorgio, *Munari. I libri*, Sylvestre Bonnard, Milano, 1992
- Manini, Milena e Borghi, Battista Quinto (a cura di), *Da zero a sei anni*, La Nuova Italia, Firenze, 1991
- Marantonio, Ugo, *Nemici amici*, Tantibambini (n. 45), Einaudi, Torino, 1974
- Marchetti, Laura, *Il fanciullo e l'angelo. Sulle metafore della redenzione*, Sellerio, Palermo, 1996
- Marcus, Leonard S., *A Caldecott Celebration. Six Artists Share Their Paths to the Caldecott Medal*, Walker Books for Young Readers, New York, 1999
- Marcus, Leonard S., *Dear genius. The letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins Publishers, New York, 1998
- Marcus, Leonard S., *Golden Legacy: how golden books won children's hearts, changed publishing forever, and became an american icon along the way*, Random House Children Books, New York, 2007

Marcus, Leonard S., *Margaret Wise Brown. Awakened by the moon*, Harper Collins, New York, 1999

Marcus, Leonard S., *Minders of make believe. Idealist, entrepreneurs, and shaping of american children's literature*, Houghton Mifflin company, Boston, New York, 2008

Marcus, Leonard S., *Ways of telling. Conversations on the art of the picture book*, Dutton Children's Books, New York, 2002

Marcus, Leonard S., *Ways of telling. Conversations on the art of picturebooks*, Dutton, Penguin, New York, 2002

Mazzoleni, Arcangelo, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Dino Audino Editore, Roma, 2002

Mc Cloud, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio, Torino, 1988

McCay, Windsor, *Little Nemo in Slumberland*, Garzanti-Linus, Aldo Garzanti Editore, Milano, 1969

McKee, David, *Elmer l'elefante variopinto*, Mondadori, Milano, 1995

McKee, David, *Non rompere*, Giovanni, Emme, Milano, 1980

Meyer, Susan E., *A treasury of children's books illustrators*, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, New York, 1983

Migliorati, Silvana, *A ognuno la sua casa*, Tantibambini (n. 52), Einaudi, Torino, 1975

Milena Bernardi, *Infanzia e Fiaba*, Bononia University Press, Bologna, 2007

Mille e una notte, Einaudi, Torino, 2006

Morin, Edgar, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2002

Munari, Bruno e Corona, Florenzio, *L'esempio dei grandi*, Tantibambini (n. 57), Einaudi, Torino, 1976

Munari, Bruno, *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Bari, 2004

Munari, Bruno, *Design e comunicazioni visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Edizioni Laterza, Bari, 1983. (I edizione 1968)

Munari, Bruno, *Disegnare il libro*, Scheiwiller, Milano, 1988

Munari, Bruno, *Disegnare un albero*, Corraini, Mantova, 2004

- Munari, Bruno, *Fantasia*, Laterza, Bari, 1977
- Munari, Bruno, *I Prelibri*, Corraini, Mantova, 2008 (terza edizione)
- Munari, Bruno, *Il venditore di animali*, Corraini, Mantova, 2004
- Munari, Bruno, *L'uomo del camion*, Corraini, Mantova, 2004
- Munari, Bruno, *Laboratori tattili*, Corraini, Mantova, 2004
- Munari, Bruno, *Le macchine di Munari*, Corraini, Mantova, 2001
- Munari, Bruno, *Libro illeggibile MNI*, Corraini, Mantova, 2000
- Munari, Bruno, *Mai contenti*, Corraini, Mantova, 2001
- Munari, Bruno, *Nella notte buia*, Corraini, Mantova, 2008 (prima edizione per Corraini 1996)
- Munari, Bruno, *Rose nell'insalata*, Corraini, Mantova, 2004
- Munari, Bruno, *Storie di tre uccellini*, Corraini, Mantova, 2001
- Munari, Bruno, *Toc toc. Chi è? Apri la porta*, Corraini, Mantova, 2003
- Nikolajeva, Maria e Scott, Carole "The dynamics of Picturebook communication" in *Children's Literature in Education*, volume 31, n. 4, December 2000, Springer Netherlands, Dordrecht
- Nikolajeva, Maria e Scott, Carole, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York/London, 2001
- Nikolajeva, Maria, *Aesthetic approaches to children's literature: an introduction*, Scarecrow Press, New York, 2005
- Negrin, Fabian, *In bocca al lupo*, Orecchio Acerbo, Roma, 2005
- Negrin, Fabian, *Mille giorni e una notte*, Orecchio Acerbo, Roma, 2008
- Nodelman, Perry, *Words about pictures. The narrative art of children's picture books*, University of Georgia Press, Athens, 1988
- Nonveiller, Giorgio (A cura di), *Le arti visive e l'educazione, problemi ed esperienze di arti visive nella scuola*, Accademia di Belle Arti di Venezia, Canova, Venezia, 1992
- Orengo, Nico, Lastrego e Testa, *Nochenò* (n. 47), Einaudi, Torino, 1974
- Pallottino, Paola (a cura di), *L'irripetibile sagione de "Il giornalino della domenica"*, Bononia University Press, Bologna, 2008

- Pallottino, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1988
- Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano, 1996
- Perec, Georges, *La vita: istruzioni per l'uso*, Bur, Milano, 1984
- Perec, Georges, *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino, 2005
- Perrault, Charles e Innocenti, Roberto, *Cenerentola*, C'era una volta, Pordenone, 2008
- Perrot, Jean, *Art baroque art d'enfance*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1995
- Pommaux, Yvan, *Quando non c'era la televisione*, Babalibri, Milano, 2003
- Ponti, Claude, *Il catalogo dei genitori*, Babalibri, Milano, 2009
- Pontremoli, Giuseppe, *Giocando parole. La letteratura e i bambini*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2005
- Propp, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000
- Pyles, Marian, *Death and Dying in Children's and Young People's Literature*, McFarland, London, 1988
- Quarenghi, Giusi e Carrer, Chiara, *E sulle case il cielo*, Topipittori, Milano, 2007
- Quino, *Tutto Mafalda*, Magazzini Salani, Milano, 2009
- Raimondi, Ezio, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Ramos, Mario, *Il re è occupato*, Babalibri, Milano, 2004
- Ramos, Mario, *Sono io il più forte*, Babalibri, Milano, 2002
- Rauch, Andrea e Vassalli, Paola (a cura di); Bonito Oliva, Achille, *Etienne Delessert*, Edizioni Carte segrete, Roma, 1991
- Ray, Jane, *Biancaneve. Libro pop-up*, Il Castoro, Milano, 2009
- Reagan, Kevin, *Alex Steinweiss: The inventor of the Modern Album Cover*, Taschen, Köln, 2009
- Richter, Dieter, *Il bambino estraneo*, La Nuova Italia, Firenze, 1992
- Ripellino, Angelo Maria, *Praga magica*, Einaudi, Torino, 2005
- Rodari, Gianni, *Grammatica della Fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi Ragazzi, Torino, 1999
- Rodari, Gianni, *I cinque libri*, Einaudi, Torino, 2005

- Rodari, Gianni, *Il cane di Magonza*, Editori Riuniti, Roma, 1982
- Rossi, Paolo, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Feltrinelli, Milano, 2002
- Rubino, Antonio, *Tic Tac ovvero l'orologio di Pampalona*, Giunti Marzocco, Firenze, 1984 (I edizione, Milano, Vitagliano, 1922)
- Rubino, Antonio, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975
- Ruskin, John, *Pittori moderni*, Einaudi, Torino, 1998
- Saki, ill. di Rivera, Alba Marina, *El contador de cuentos*, Ekarè, Caracas, Venezuela, 2007
- Salisbury, Martin, *Illustrating children's books. Creating Pictures for Publication*, A & C Black Publisher, London, 2004
- Salisbury, Martin, *Play Pen. New Children's Book Illustration*, Laurence King Publishers, London, 2007
- Satrapi, Marjane, *Il drago Aidar*, Mondadori, Milano, 2003
- Scarry, Richard, *Il libro dei mestieri*, Collana I libri di Richard Scarry, Mondadori, Milano, 1986
- Scarry, Richard, *Il libro dei numeri*, Collana I libri di Richard Scarry, Mondadori, Milano, 2007
- Scarry, Richard, *Tuttoruote*, Collana I libri di Richard Scarry, Mondadori, Milano, 2008
- Scharioth, Barbara, "A painted paper world" in *The art of Kveta Pacovská*, Michael Neugebauer, Zurich, 1993
- Schiffrin, André, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000
- Schritter, Istvan, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Lugar editorial, Buenos Aires, 2005
- Schultz, Charles, *Il grande libro dei Peanuts. Tutte le strisce degli anni '60*, Baldini e Castoldi Dalai, 2004
- Scialoja, Toti, *Tre chicchi di moca*, Lapis, Roma, 2002
- Sendak, Maurice, *Caldecott and Co. Notes on books & pictures*, Michael di Capua Books, New York, 1988
- Sendak, Maurice, *Luca la luna e il latte*, Babalibri, Milano, 2000
- Ponti, Claude, *Biagio e il castello di compleanno*, Babalibri, Milano, 2005.

- Sendak, Maurice, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999
- Serafini, Luigi, *Codex Seraphinianus*, Rizzoli, Milano, 2006
- Serra, Michele, “Charlie Brown, in morte dell'eterno bambino” *La Repubblica*, 15 dicembre 1999
- Shulevitz, Uri, *Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books*, Watson Guptill, Random House, New York/London, 1985
- Shyam, Bhajju, Rao Sirish, Wolf Gita, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano, 2004
- Shyam, Bhajju; Bai, Durga e Urveti, Ram Singh, *La vita segreta degli alberi*, Salani, Milano, 2008
- Silvey, Anita, *Children Books and their creators (20 century)*, Houghton Mifflin Company, New York, 1995
- Simèon, Jean-Pierre e Tallec, Olivier, *Questa è la poesia che fa guarire i pesci*, Lapis, Roma, 2007
- Sis, Peter, *Il muro*, Rizzoli, Milano, 2008
- Sis, Peter, *L'albero di Darwin*, Fabbri, Milano, 2005
- Smee, Nicola, *Faccia Buffa*, Ape Junior, Milano, 2006
- Steig, William, *Silvestro e il sassolino magico*, Mondadori, Milano, 2006
- Tan, Shaun, *The arrival*, Arthur A. Levine Books, Scholastic, New York, 2007
- Terrusi, Marcella e Mirandola Giulia, *Le parole e le immagini. 22 esercizi di lettura*, Babalibri Beisler Topipittori, Milano, 2008
- Terrusi, Marcella e Silvana Sola (a cura di), *La differenza non è una sottrazione. Libri per ragazzi e disabilità*, Lapis edizioni, Roma, 2009
- Terrusi, Marcella, “Andersen Press. La casa inglese dei libri per ragazzi compie trent'anni” in *Andersen* (aprile 2006), Feguagiskia Studios, Genova
- Terrusi, Marcella, “Intervista a Steven Guarnaccia. Fiabe classiche con design contemporaneo” in *Liber*, n. 82 (aprile-giugno 2009), Idest, Campi Bisenzio, Firenze
- Terrusi, Marcella, “L'arte dei tre porcellini” in *Liber*, n. 82 (aprile-giugno 2009), Idest, Campi Bisenzio, Firenze
- Thompson, Kay, *Eloise*, Piemme, Milano, 1999
- Tofano, Sergio, *Novantanove storie del Signor Bonaventura*, Garzanti, Milano, 1964

- Töpffer, Rodolphe, *Le storie del signor Jabot e del signor Crepin*, Lerici Editori, Roma, 1968.
- Turckowski, Einar, *Es war finster und merkwurdig still*, Atlantis, Zurich, 2005
- Valentino Merletti, Rita, *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milano, 1996
- Valentino Merletti, Rita, *Libri e lettura da 0 a 6 anni*, Mondadori, Milano, 2001
- Van der Linden, Sophie, “L’album, entre texte, image et support”, *La revue des livres pour enfants*, n. 214, 2008
- Van der Linden, Sophie, *Lire L’Album*, L’Atelier du Poisson Soluble, Paris, 2007.
- Vander Zee, Ruth, ill. di Innocenti, Roberto, *La storia di Erika*, C’era una volta, Pordenone, 2003
- Vanetti, Giorgio e Mantegazza, Giovanna, *Brucoverde*, Coccinella, Milano, 1998 (prima edizione 1977)
- Vassalli Paola (a cura di), *Tomi Ungerer*, Edizioni Carte segrete, Roma, 1991
- Vassalli, Paola (a cura di), *Leo Lionni*, in Dossier Pedagogici, Servizi Educativi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 2009
- Vassalli, Paola e Cochet, Michele, *Roberto Innocenti. Le prigionie della storia*, Grafis, Bologna, 1989
- Vassalli, Paola e Francucci, Cristina, *Educare all’arte*, Mondadori Electa, Milano, 2005
- Vermeulen, Marita, *Coloring outside the lines*, Flemish Literature Fund, Antwerp, 2003
- Verna, Gabriella, *Storia di due scarpe*, Tantibambini, (n. 35), Einaudi, Torino, 1974
- Villette, Jeanne, *L’ange dans l’art d’Occident du XIIIe au XVIe siècles: France, Italie, Flendres, Allemagne*, H. Laurens, Paris, 1940
- Vinci, Vanna, *La Bambina Filosofica*, Kappa edizioni, Bologna, 2004
- Von Franz, Marie-Louise, *L’eterno fanciullo. L’archetipo del puer aeternus*, Red Edizioni, Como, 1995
- Watterson, Bill, *Calvin e Hobbes*, Comics, Modena, 1999
- Wilson, Simon, “Decadent and modern” in *Illustration*, n. 14, 2007
- Winnicott, Donald, *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, Martinelli, Firenze, 1975
- Winnicott, Donald, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma, 1974

- Wise Brown, Margaret e Hurd, Clement, *Goodnight Moon*, Harpertrophy, New York, 1977
- Wise Brown, Margaret, Hurd, Clement, *The runaway bunny*, Harper Collins, New York, 2006
- Wolf, Erlbruch, *L'anatra la morte il tulipano*, E/o, Roma, 2007
- Wolf, Gita e Rao, Sirish, ill. di Shyam, Bhajju, *Il libro della giungla a Londra*, Adelphi, Milano, 2004
- Wordsworth, William, *Poesie scelte*. Testo inglese a fronte, Rubbettino, Soveria Mannelli, Cosenza, 1999
- Zannoner, Paola, *Libro, facci ridere! Ricette di lettura e scrittura umoristica*, Mondadori, Milano, 2001
- Zipes, Jack, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Mondadori, Milano, 2004
- Zoboli, Giovanna; Orecchio, Fausta; Passarelli, Della; Corraini, Marzia, "Il mestiere di editore" in *Infanzia*, n. 2 (anno 2009), letteratura per l'infanzia 0-6 anni, numero monografico a cura di Milena Bernardi ed Emy Beseghi, Alberto Perdisa editore, Bologna
- Zola, Elémire, *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano, 1994

Indice delle immagini

(in ordine di apparizione)

- Wolf Erlbruch, *Remue-Ménage chez Madam K*, Milan, Paris, 1996
- Italo Calvino, ill. di Maria Enrica Agostinelli, *Il Barone Rampante*, Mondadori, 2001
- Arthur Rackam, *Peter Pan nei giardini di Kensington*
- Bianca Pitzorno, *La casa sull'albero*, Mondadori, Milano, 1990
- Anita Siegfried e Hannes Binder, *Flug in die nacht*, Sauerländer, Frankfurt Am Main, 2005

Shyam Bhajju, Ram Singh Urveti, Durga Bai, *La vita notturna degli alberi*, Salani, Milano, 2008

Illustrazione di Grazia Nidasio

Corriere dei Piccoli, anno 1, numero 1, 27 dicembre 1905

Bruno Munari, *Le macchine di Munari*, Corraini, Mantova, 2008 (1° edizione Einaudi, 1942; Corraini, 1997)

Bruno Munari, Toc toc. *Chi è? Apri la porta*, Corraini, 2003 (il libro uscì nel 1945 per Mondadori);

Gianni Rodari e Bruno Munari, *Favole al telefono*, Einaudi, 2009

Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1997

Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999

Sonia Delaunay, *Alfabeto*, Emme Edizioni, Milano, 1974

Vladimir Majakovskij e Flavio Costantini, *Il cavallino di fuoco*, Emme, Milano (data di pubblicazione incerta)

Iela Mari, *Il palloncino rosso*, Babalibri, Milano, 1968

Iela ed Enzo Mari, *La mela e la farfalla*, Emme Edizioni, Milano, 1970

Eric Carle, *The very hungry caterpillar*, World Publishing Company, 1969

Bruno Munari, *Nella nebbia di Milano*, Emme Edizioni, Milano, 1968

Aoi Huber-Kono, *Era inverno*, Corraini, Mantova, 2007

Paola Pallottino, *Week-end*, Emme Edizioni, Milano, 1974

David McKee, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano, 1980

David McKee, *Non rompere, Giovanni*, Emme Edizioni, Milano, 1980

Mary Lystad e Victoria Chess, *Marcellina il mostro*, Emme Edizioni, Milano, 1968

Bruno Munari, *Nella notte buia*, Corraini, Mantova (prima edizione per Corraini 1996)

Bruno Munari, *I Prelibri*, Corraini, Mantova, (3° edizione), 2008

Bambini con uno de *I Prelibri*, fotografia tratta dal sito www.patamagazine.com

Bruno Munari, *I Prelibri*, Corraini, 1980

Ibi Lepscky, *Voglio una mela blu*, Tantibambini (n. 24), Einaudi, Torino, 1973

Silvana Migliorati, *A ognuno la sua casa*, Tantibambini (n. 52), Einaudi, Torino, 1975

Ambrogio Borsani, Paola Bianchetto, *Una pipa temporalesca*, Tantibambini (n. 56), Einaudi, Torino, 1976

Coca Frigerio, *Joe Virus*, Tantibambini (n. 44), Einaudi, Torino, 1974

Cristina Lastrego e Francesco Testa, *I tarocchi col porcello*, Tantibambini (n. 31), Einaudi, Torino, 1974

Isobel Harris e Andr   François, *Il piccolo marroncini*, Tantibambini (n. 11) Einaudi, Torino, 1972

Vanetti Giorgio e Mantegazza Giovanna, *Brucoverde*, I nuovi libri con i buchi, Coccinella, Milano, 1998 (prima edizione 1977)

Johannes Amos Comenii, *Orbis Sensualium Pictus Quadrilinguis hoc est: Omnium fundamentalium, in mundo rerum, e in vita actionum, Pictura e Nomenclatura, Latina Germanica Ungarica e Bohemica cum titulorum iuxta atque Vocabulorum Indice*, edizione Leutschoviae, Tyras Samuelis Brewer, 1685; grafiche Jindrik Kovarik, 1989 (Riproduzione Anastatica)

Thomas Bewick, *The crow and the pitcher*, wood engraving, 1780

William Blake,

William Hogart, Enraged musician

Vignette satiriche di George Cruickshank (1792-1878)

Edward Lear, Limerick illustrato, da *The book of Nonsense* (1861)

Copertina di Edward Lear, *A book of nonsense*, Routledge, Warne and Routledge, Terza Edizione

Walter Crane, *Bluebeard's Picture Book*, John Lane: The Bodley Head, London, 1899

Walter Crane, *The songs of Sixpence, his tale of twenty-four blackbirds*

Walter Crane, *The fox & the crane*

Randolph Caldecott, *The Diverting History of John Gilpin*

Robert Browning, Kate Greenaway, *The Pied Piper of Hamelin*, London: Frederick Warne and Co., 1888

Illustrazione di Kate Greenaway

Heinrich Hoffmann, *Struwwelpeter*, edizione tedesca del 1917

Wilhelm Busch, *Max und Moritz: eine bubengeschichte in sieben Streichen*
Diogenes Verlag, Zürich, 1977

Illustrazioni di Sir John Tenniel per *Alices Adventures in Wonderland*

Illustrazioni di Arthur Rackam per *Alice's Adventures in Wonderland*

Arthur Rackam, *Peter Pan nei giardini di Kensington*

Windsor McCay, *Little Nemo in Slumberland*

Illustrazioni di Beatrix Potter, *La storia di Peter Coniglio*

Tavola domenicale di *Little Nemo in Slumberland*: 22 ottobre 1905, New York
Herald Tribune

Little Nemo in Slumberland, tavola del 26 luglio 1908

Wanda Gag, *Millions of cats*, Putnam Juvenile, 1996 (prima edizione 1928)

Edmund Dulac, illustrazione di *Real Princess* (Princess and the pea) di Hans
Christian Andersen, 1760

Copertina originale di Edy Legrand, *Macao et Cosmage ou l'experience du bonheur*, Edition de la Nouvelle Revue Francaise, Paris, 1919

Copertina di Edy Legrand, *Macao et Cosmage ou l'experience du bonheur*,
dell'edizione attualmente in commercio: edition Circonflexe, Paris, 2000

Frontespizio, Edy Legrand, *Macao et Cosmage*, Edition de la Nouvelle Revue
Francaise, Paris, 1919

Marie Colmont, Michka Rojankovsky, (Albums du Père Castor) Flammarion,
1941

Gerda, Muller, *Marlaguette*, Les Mini Castor, Flammarion, 1941

Jeu de pliage, F. Caer, Album du Père Castor, 1933

Lida, Rojan, Bourru. L'ours brun, (Album du Père Castor) Flammarion, 1936

Antonio Rubino, *Tic Tac ovverossia l'orologio di Pampalona*, Firenze, Giunti
Marzocco, 1984 (I edizione, Milano, Vitagliano, 1922);

Antonio Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975

Antonio Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975

Johannes Amos Comenii, *Orbis Sensualium Pictus Quadrilinguis hoc est:
Omnium fundamentalium, in mundo rerum, e in vita actionum, Pictura e*

Nomenclatura, Latina Germanica Ungarica e Bohemica cum titulorum iuxta atque Vocabulorum Indice, edizione Leutschoviae, Tyras Samuelis Brewer, 1685; grafiche Jindrik Kovarik, 1989. (Tavola Liber - Riproduzione Anastatica)

Tine Mortier e Schamp Tom, *Il 6° giorno*, Motta Junior

Barbara Lehman, *Il libro rosso*, Il Castoro (Premiato con Caldecott Medal 2005)

Ian Falconer, *Olivia*, Giannino Stoppani Edizioni, Bologna, 2001, Caldecott Honor 2001)

Chiara Carrer, *Zazà i numeri e le lettere*, Donzelli, Roma, 2006

Maurice, Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999

Mark, Jan e Holland, Richard, *The Museum Book*, Walker Books, London, 2007

Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

Jilles Bachelet, *Il mio gatto è proprio matto*, Il Castoro, Milano, 2006

Steven Guarnaccia, *Riccioli d'oro e i tre orsi*, Corraini editore, Mantova, 2002

Copertina e risguardi di Claude Ponti, *Biagio e il castello di compleanno*. Babalibri, Milano, 2005.

Steven Guarnaccia ne *I tre Porcellini*, Corraini, Mantova, 2009,

Risguardi di Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999

Molly Bang, *Picture this. How Picture Book work*, Chronicle Books, San Francisco, Usa, 2000

Teresa Buongiorno, Gianni De Conno, *Abulabbas-Elefante imperiale*, Lapis, Roma, 2009

Toti Scialoja, *Tre chicchi di moca*, Lapis, Roma, 2002

Davide Calì, Serge Bloch, *Io aspetto*, Emme, Trieste, 2006

Susanne Berner Rotraut, *Buongiorno, Carletto!*, Emme, Milano 2001

Emanuelle Houdart, *I meravigliosi viaggi della fata brillina*, Motta Junior, 2006

Pagina interna di *L'imperatore è i suoi vestiti?! Progettare libri per ragazzi*, Giannino Stoppani, Bologna, 2002

Claude Ponti, *L'album d'Adèle*, Gallimard, Paris, 1986

Crockett Johnson, *Harold and the purple Crayon*, Harper Collins, 1955

Illustrazione di Klaas Verplacke

- Pecora Elio, Gutierrez Luci, *L'albergo delle fiabe e altri versi*, Orecchio Acerbo, Roma, 2007
- Schmidt & Westendorp, *Jip en Janneke*, Querido, Amsterdam, 2004
- Susie Morgenstern, Chen Jang Hong, *Farò i miracoli*, L'ippocampo, Milano, 2007
- Barbara Bader, *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*, MacMillan Publishing, New York, 1976
- Maurice Sendak, *Caldecott and Co. Notes on books and pictures*, Michael di Capua books, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1988
- Philippe Corentin, *Papà*, Babalibri, Milano, 1999
- Illustrazione di Aubrey Beardsley
- Il giornalino della domenica*, Anno II, n 28
- Antonio Rubino, *Autoritratto*
- Antonio Rubino, *Viperetta*, Einaudi, Torino, 1975
- Vanna Vinci, *La bambina filosofica*, Kappa edizioni, Bologna, 2004
- Crockett Johnson, *Harold and the purple Crayon*, Harper Collins, 1955
- La chiave dei sogni*, Renè Magritte (1898-1967)
- Stian Hole, *Garmanns sommer*, Cappelen Forlag, Oslo, 2006
- Edward Hopper, *Morning sun*, 1952
- Peter Sùs, *Il muro*, Rizzoli, Milano, 2008
- Ajubel, *Robinson Crusoe*, Media Vaca, Valencia, 2008
- Leonard. S. Marcus, *Dear Genius. The letters of Ursula Nordstrom*, Harper Collins, 1998
- Illustrazione di N. C. Wyeth, per Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro*. 1911; Long John Silver, pirata-mentore, Jim Awkins e il pappagallo
- Leonard S. Marcus, *Minders of Make believe: Idealists, Entrepreneurs, and the Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin Harcourt, NY, 2008
- Michelle Knudsen, Kevin Hawkes, *Un leone in biblioteca*, Nord-Sud, Milano, 2007
- Claude Ponti, *Pétronille et ses 120 petits*, Ecole de Loisirs, Paris, 1990

Hoberman e Emberley, *Tu leggi a me, io leggo a te*. Piccolissime storie da leggere insieme, Mondadori, Milano, 2003

Mem Fox, Helen Oxenbury, *Dieci dita alle mani dieci dita ai piedini*, Il Castoro, 2009

Michael Rosen e Helen Oxenbury, *A caccia dell'orso*, Mondadori, 2001

Sandra, Boynton, *Buenas Noches A Todos*, Libros para los ninos, USA, 2004

Claude Ponti, *La mia valle*, Babalibri, Milano, 2001

Ivanne Chenouf, *Lire Claude Ponti encore et encore*, Éditions Être, Paris, 2007

Ole Könnecke, *Camillo e le bambine*, Beisler, Roma, 2005

Ole Könnecke, *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma, 2006

Ole Könnecke, *Camillo ha un segreto*, Beisler, Roma, 2007

Ole Könnecke, *Camillo e il regalo di Natale*, Beisler, Roma, 2008

Pagina interna di Ole Konnecke, *Camillo e il turbante magico*, Beisler, Roma, 2008

Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano, 1999

Henri Matisse, *The snail* (1953), Tate Modern, Londra

Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Babalibri, Milano, 1999

Mireille d'Allancé, *Che rabbia*, Babalibri, Milano, 2000

Cheng Jiang Hong, *Il principe tigre*, Babalibri, Milano, 2005

Mario Ramos, *Sono io il più forte*, Babalibri, Milano, 2002

Philippe Corentin, *Papà*, Babalibri, Milano, 1999

Philippe Corentin, *Signorina si-salvi-chi-può*, Babalibri, Milano, 2000

Nico Orengo, *Nochenò*, Tantibambini, Einaudi, Torino, 1974

Bruno Munari, Florenzio Corona, *L'esempio dei grandi*, Tantibambini, Einaudi, Torino, 1976

Davide Tranchina, "Safari metropolitano", 2001

Foto di Adriano Cavaliere

Luigi Serafini, Codex Seraphinianus

Siti e film

zazienews.blogspot.com
www.natiperleggere.it
www.rodaricentrostudiorvietto.org
www.peterrabbit.com
www.unsedicesimo.corraini.com
www.imagerie-epinal.com
www.ecoledesloisirs.fr/php-edl/auteurs/fiche-auteur.php?codeauteur=228#
www.babalibri.it
www.ecoledesloisirs.fr
www.ecoledesloisirs.fr
http://www.ncrcl.ac.uk/epbc/EN/index.asp
www.ibbyitalia.it
www.lalibriadiaragazzi.it
www.chantelivre.com
www.bankstreetbooks.com
www.ottimomassimo.com
www.efors.eu/monaco-biblioteche-it
www.accademiadrosselmeier.com
www.zazienews.blogspot.com
www.hamelin.net
www.bibliotecasalaborsa.it/ragazzi
www.bookfair.bolognafiere.it
www.carlemuseum.org
www.topipittori.it
www.buchmesse.de
www.lefiguredeilibri.com
www.seussville.com
www.aiap.it

www.parsonsillustration.wordpress.com

Disney, Walt, *Fantasia*, 84', 1940

Jonze, Spike, *Nel paese delle creature selvagge*, 101', Warner Bros, 2009

Lodoli, Betta, *Papervision*, 26', 2006

M. Night Shyamalan, *Il sesto senso*, 107', 1999

